



BOLETÍN

DE LA

Sociedad Española de Excursiones

BOLETIN

DE LA

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES



Arte ❋ Arqueología ❋ Historia



TOMO XXV



1917



MADRID
30-Calle de la Ballesta-30

BOLETÍN
DE LA
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Año XXV. — Primer trimestre.

Arte ✻ Arqueología ✻ Historia

MADRID. 1.º Marzo de 1917.

AÑO (4 NUMEROS), 12 PESETAS

Director del BOLETÍN: *D. Enrique Serrano Fatigati, Presidente de la Sociedad, [illegible].*
Secretario de la Redacción: D. Elías Tormo, Plaza de España, [illegible].
Administradores: Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30.

El Año de jubileo de nuestra Revista

En 1917 (más concretamente, desde el 1.º de Marzo) entra nuestra Revista en el 25.º año de su existencia, año por tanto de las llamadas BODAS DE PLATA.

No tiene por qué romper sus tradiciones la publicación, dando un número especial dedicado a conmemorar el jubileo. En igual forma (salvo el cambio de la caja, en 1909, de dos columnas a una, en mejor letra a la vez) hará ahora veinticuatro años que la publicación ofrece a los consocios de la Sociedad Española de Excursiones, y al público todo, sobre un número ya crecidísimo de bellas fototipias, de la casa Hauser y Menet, ¡magnífico album!, un texto autorizado por firmas prestigiosas de dos o tres generaciones de escritores patriotas, noblemente consagrados en nuestra Revista, sin retribución alguna, al estudio de las riquezas artísticas y arqueológicas de la madre España, aportando siempre nuevos datos o nuevas síntesis para su debida apreciación.

El año de jubileo de las bodas de plata lo va a aprovechar la Revista sencillamente, para ordenar y publicar, al fin del tomo, unos **Indices generales,** *lo más completos posible, de los 25 tomos. Al efecto reservaremos algún pliego en alguno de los números primeros.*

Y también, para recordar aquí la actual REDACCION, con gratitud y reconocimiento, los nombres prestigiosos de los tres sucesivos Directores de ella, señores Conde de Cedillo, D. Adolfo Herrera y D. Enrique Serrano Fatigati—a la vez los iniciadores de la Sociedad, miembros de su Junta al constituirse, como Secretario, como Vocal y como Presidente, respectivamente—y los de aquellos que honraron con su firma la publicación, particularmente los más constantes colaboradores, ya difuntos, D. José Villa-amil y Castro, Sr. Barón de las Cuatro-Torres, D. Felipe Benicio Navarro, D. Cesáreo Fernández Duro, D. Ricardo Becerro de Bengoa, D. José Ramón y D. Pedro Antonio Berenguer, D. Claudio Boutelou, D. Juan Catalina García, D. Roque Chabás, D. Vicente Poleró, don Francisco Pons, D. Juan de Dios de la Rada y Delgado, D. Federico Botella, P. Eduardo Capelle, D. Marcelo Cervino, D. Pablo Bosch, D. Adolfo Fernández Casanova, los poetas D. Víctor Balaguer y D. José Feliú y Codina, y tantos otros prestigiosos nombres de nuestra Sociedad.

La Revista, inspirándose en tales recuerdos, aspira a ser todavía más principal órgano de la vida retrospectiva del Arte patrio, sus amores, en el segundo cuarto de siglo de su ya bien lograda existencia.

LA REDACCION

Escultores españoles poco conocidos

Pedro Soraje.

Nació en Ariza por el año 1741, según reza el *Diccionario* de Ceán Bermúdez. Trece después se distinguia ya tanto como notable alumno de escultura, que, copiando la estatua de la Cleopatra, pudo alcanzar el primer premio de la tercera clase en uno de los concursos celebrados por la Real Academia de San Fernando, hecho declarado en los documentos de su Archivo.

¿Dónde se formó su vocación? ¿Qué influencias la determinaron? No conocemos dato alguno para trazar esta historia interna, este fiel reflejo del alma del artista, este delicado análisis de la fuerza de su poder creador, que en este, aun más que en otros casos, sería más interesante, y de seguro más alta y más conmovedora que la fría historia externa, que es como cuerpo sin espíritu, que enseña poco para desarrollar las devociones individuales.

En 1760 le fué otorgada la primera medalla de la primera clase en el certamen de aquel año, y tanto el relieve, que se señaló por tema del concurso, como el ejecutado en dos horas ante el Tribunal, despertaron el entusiasmo de los jueces, que expresan claro las pocas notas de la sesión que han llegado hasta nosotros. Representa este segundo el martirio de San Lorenzo, y se ve en el primero al cónsul *Cayo Hostilio Mancino*, entregado a los numantinos desnudo y atado por su sucesor *Publio Lucio Furio*, y a los defensores de Numancia, que cierran las puertas de su ciudad y se disponen a sufrir el sitio, siendo lo bastante generosos para no aceptar el sacrificio por Roma del hombre que se les entregaba.

En 1763 obtuvo el triunfo más señalado de su vida. Abrió la Academia de San Fernando un concurso extraordinario, poniendo como tema, para la Pintura y la Escultura, «La defensa del Morro», de la Habana. A él acudió Soraje, y a luchar con él se presentaron muchos artistas de reputación, y entre ellos Humberto Dumandre, el autor de tres de las seis estatuas sedentes que rodean a la fuente «Los baños de Diana, en los jardines de La Granja», director de las obras de este Real Sitio, director honorario de la Academia, y que nueve años antes habia presentado ya ante la misma su relieve *Galatea y Pigmalión*, que sigue formando parte de sus colecciones.



PEDRO SORAJE (n. 1744 ?, mozo todavía). El Cónsul C. Hostilio Mancino, entregado á los numantinos por su sucesor P. Lucio Furio: relieve del certamen de 17[illegible].

MADRID, REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO

Estudiáronse con detenimiento los trabajos ejecutados; cotejóse el de aquel joven de diecinueve años con los pertenecientes a maestros de reputación, que eran en aquel momento sus rivales, y los miembros del Jurado, todos los académicos, se decidieron por Soraje, declarando el excepcional mérito de éste, a la vez que daban muestras fehacientes de su dignidad, de su independencia, de su ardiente amor a la justicia.

Se le concedió entonces una pensión para ampliar sus estudios con Roberto Michel, y falleció poco después aquel aragonés, que en tan breve espacio de tiempo dió repetidas muestras de su fecundidad genial, y que tan pronto perdió España.

Tal es la corta historia de su existencia.

De sus trabajos queda sólo en nuestro poder el relieve del concurso de 1760, que reproduce la fototipia correspondiente. Su lastimoso estado prueba el desdén con que se miraron, durante varios años, estos venerables testimonios de los nobles esfuerzos realizados en nuestro pais para sacar al Arte de la decadencia en que cayó durante un largo período

Faltan en el interesante cuadro, la cabeza de Cayo Hostilio Mancino y cinco más, destacándose en cambio íntegra y bien dibujada la figura de Publio Lucio Furio. El tiempo y el vandalismo manso de gentes poco cultas han sido más piadosas con el encargado de cumplir una sentencia cruel, que con la imagen de la ilustre víctima sacrificada a la política del Senado romano, más atento a la realización de sus fines que al culto de lo bueno y de lo justo.

Luce en esta obra una espontaneidad vigorosa, aunque naciente; un gran sentido de la composición, que se revela lo mismo en las figuras de los primeros términos que en los bajorrelieves del fondo; una maestría de la que acrecienta el mérito la corta edad del autor. Dentro de las condiciones de la época, ha de calificársela de notable. Se comprende a su vista la grata impresión que produjo en los señores académicos y la decisión del Jurado.

No sabemos qué suerte habrá corrido el relieve en que representó *La defensa del Morro,* de la Habana; mucho tememos que sea uno de los varios destruídos, como cacharros viejos, que ocupaban espacio y carecían de valor. En nuestros mismos tiempos se encontraban algunos, tan interesantes como el sacrificio de *Cal-lirrohe,* de Damián Campeny, fuera del local de la Academia; hoy forman parte de sus colecciones.

Enrique SERRANO FATIGATI

ROBERTO MICHEL

ESCULTOR DEL SIGLO XVIII

De años atrás estaba hecha fototipia de la escultura «La Fortaleza», labrada por Roberto Michel para la fachada de la parroquial de San Justo, hoy Iglesia Pontificia de San Miguel; y habiendo de publicarse, sale ahora aprovechando el haberse copiado en el Archivo de Palacio un memorial de D.ª Rosa Ballerna, su viuda, en el que para solicitar una pensión refiere la vida de su esposo, en los siguientes términos:

«Desde el año de 1740, se estableció en ésta, viviendo en ella aplaudido por su honradez y notoria havilidad en el desempeño de varias obras particulares q le merecieron el aprecio y estimación de los mejores Profesores de aquel tpo, con los quales se asoció y asistió a los Estudios nocturnos de las Bellas Artes, q fomentaron y fueron principio y motivo para q se erigiese la Real Academia de Sn Fernando, precediendo varias Juntas preparatorias vajo la protección de algunos grandes señores, a las que asistió con desvelo hasta q S. M. el S. Dn Ferndo el 6º tvuo por bien instituirle y dotarla concediéndola statutos y título de la Rl Academia de Sn Ferndo. nombrando entre sus individuos a dho D. Roberto por Thente Director de Scultura... con fha de 24 de abril de 1752..... y escultor de Cámara de S. M. con sueldo de 9000 rs ans. el dia 6 de Marzo de 1757... y nro Rey D. Carlos 3.º (que Dios gue) le distinguió con grado y honores de Director de Scultura de la Rl Academia de las Artes, a consulta de la misma Academia, según se publicó en la Junta ordinaria del día 4 de Dize. de 1763..... Por muerte de D. Felipe de Castro, se dignó S. M. promoverle a primer escultor de Cámara en 29 de septe de 1775 con sueldo de 15.000 rs. ans... Director de escultura en propiedad, últimamente le nombró S. M. (a propuesta del mismo Rl cuerpo) por su Director General el día 14 de Marzo de 1785...... Obras: la maior parte de las Figuras de estuco de la capilla del Rl Pal.º nuevo y escalera pral con el león grande de marmol q está a la subida de ella, toda la escultura del salon de reynos, los Bronces del oratorio privado de S. M., toda la escultura y escudo de armas Rs. de marmol de la fachada de la Aduana y la de la Puerta de



ROBERTO MICHEL (n. 1720 + 1786)
La Fortaleza, estatua de la fachada de la Iglesia de San Justo
(hoy "pontificia de San Miguel") en Madrid

Alcalá q mira a Madrid; el mausoleo de marmoles y bronces del Ex Sr. Conde de Gages q se colocó en Pamplona de orn. de S. M. el año 1767, y todas las figuras de estuco de la colegiata de Sn Ildefonso, como también todas las figuras de estuco y bajos relieves del Rl Pla.º del Pardo y capillas de Aranjuez: un modelo de una estatua equestre del Sr. Phe 5.º y una Purisima concepción de marmol de tamaño colosal› q está colocada en la Catedral de Osma y ultimente restauró por orn de S. M. cantidad de bustos..... y estatuas y entre ellas la célebre pieza del Apoteosis de Claudio, haciendo nuevo el busto de este emperador que le faltaba..... y algunas obras públicas como son los dos leones de la fuente de Cibeles, y dos niños de las Fuentes pequeñas del paseo del Prado, la virgen de piedra que existe en la fachada de Carmelitas Descalzos [S. José] el sepulcro del Exmo Sr Duque de Arcos en la iglesia de Sn Salvador, *con dos de las figuras grandes de la fachada de S. Justo* y otras que ai en la Encarnación y otras Iglesias de esta corte.... Y murio el 31 de enero de 1786.....» (1)

Complétase la biografía de Michel con saber que nació en Puy del Velay (Languedoc) en 1720, que no estuvo en Roma contra lo general en artistas de su tiempo y que con su segundo maestro el flamenco Luquet vino a España.

El memorial de la viuda, da noticia de obras de Michel desconocidas: ni se sabía hubiese restaurado «La Apoteosis de Claudio» e hiciese el busto (al parecer hoy perdido) de este emperador: ni que hubiese hecho esculturas para la Encarnación, ni los bronces del oratorio particular de S. M.

Es de cierto interés anotar la diferencia de sueldo entre el Primer escultor de Cámara, 5.000 res. y los 150.000 que sin contar otros gajes cobraba el Primer Pintor de Cámara en esta época: bien que diferencias no menores existían entre Michel y Mengs.

Las estatuas de la Fachada de S. Justo fueron reproducidas por primera vez el año 1839 en la página 205 del «Semanario pintoresco español» con un cumplido elogio. El Sr. Serrano Fatigati publicó «La Caridad» en el Boletín, en su estudio «La Escultura en Madrid» (1909, páginas 271-273) y haciendo en breves líneas un juicio quizá demasiado benévolo del escultor.

(1) Se le conceden seis rs. de viudedad mientras no se casa».

El nombramiento de Primer escultor fué propuesta de Sabatini y de acuerdo con Mengs.

En 7 de Septiembre de 1785 se le conceden dos meses de licencia para Vitoria porque tiene experimentado «que los ayres de la Provincia de Alava le han puesto en robustez» que se prorrogan por otros dos.

No van hacia el arte académico las preferencias actuales, y aún más, es muy dudoso que nunca vuelvan a interesar sus obras: en el incansable mudar de aficiones que caracteriza nuestra época, de esperar es que jamás corra el arte por cauces neo-clásicos: si lo barroco dejó de ser considerado como locura y desvarío, si lo más churrigueresco—santo horror de nuestros abuelos—, se estudia con amor, y aún se imita, es porque en él hay un espíritu de inquietud antes no sentido: pero es lo académico cuerpo sin alma, mera forma fría, sin otro contenido estético que un eclecticismo absurdo; y sin otra expresión artística que la imitación a la francesa de vaciados, muchas veces infieles, de trasuntos romanos de originales griegos: ¡gran cantidad de gracia helénica podía llegar por tan *directo* camino a la escultura española!

Y así fué de *clásica* nuestra escultura de la segunda mitad del siglo XVIII. Michel ni aun en su tiempo gozó de fama grande, fuera del círculo de la Academia: mientras Castro, Alvarez y Vergaz son celebrados en los escritos del tiempo, a Michel no le dedicó ni un verso D. Francisco Gregorio de Salas, aquel buen hombre y mal poeta que no hubo en su tiempo artista a quien no cantase; ni Jovellanos le elogia en su célebre Discurso sobre la restauración de las Bellas Artes en España, (1) ni siquiera D. Martín Fernández Navarrete en su Memoria historia de la Academia de San Fernando: y, sin embargo, ni era mejor ni peor que los que a todas horas proclamaban por reencarnaciones de Fidias.

FRANCISCO JAVIER SANCHEZ CANTÓN

(1) Sin embargo, en sus «Diarios» deplora no haber visto una ponderada estatua de D. Roberto Michel en Azpeitia, [estatua, que no es obra suya, sino de su hermano Pedro].

D. Gaspar Melchor de Jovellanos lo dice en sus «Diarios» (pág. 27) visitando Azpeitia: «nadie me dijo allí... de una estatua de D. Roberto Michel, muy ponderada: pasé sin verla». — Véase «Diarios (Memorias íntimas) 1790-1801». Publícalos el Instituto de Jovellanos, de Gijón, por la generosidad de D. Fortunato de Selgas.— Madrid, Sucesores de Hernando, 1915.



Fototipia de Hauser y Menet. Madrid

Arte escultórico de principios del siglo XIV.
Estatuas sepulcrales de D. Garci Fernandez Manrique, su esposa
D.ª Teresa de Zúñiga y el hijo D. Pedro F. Manrique.
Talla en madera policromada, tamaño mayor del natural.
(MONASTERIO DE PALACIOS DE BENAVER, BURGOS)

Las estatuas sepulcrales de Palacios de Benaver

(Contribución al estudio de la escultura funeraria medieval en Castilla.)

A mi maestro D. Elías Tormo.

El hallazgo.

A verdadera casualidad se debe el hallazgo de tres interesantísimas estatuas sepulcrales, olvidadas en la clausura del antiguo monasterio burgalés de Palacios de Benaver.

Encontrándome en Burgos, durante el verano de 1912, conocí aquí a un distinguido arquitecto, D. Elías Ortiz de la Torre, encargado a la sazón del registro catastral de aquella ciudad. Bajo la dirección del Sr. Ortiz de la Torre se realizaban unas obras—la reforma del coro—en el Monasterio de Palacios. Aceptando amable invitación suya, hube de acompañarle en una visita a la casa de las benedictinas. Sin dificultad ninguna por parte de las monjas, pasamos al interior del convento para examinar las reparaciones que allí se hacían, y además, con la curiosidad de descubrir algún tesoro artístico.

Nuestro propósito no resultó vano. Medio ocultas por la desarmada tubería de un órgano, yacían unas tallas que, a trechos, mostraban diversos trozos de figuras. Interrogadas las religiosas acerca del caso, nos respondieron que se trataba de las estatuas de los «fundadores», retiradas años antes de la iglesia, en evitación de mayores deterioros sobre los muchos ya sufridos.

Libres de la balumba que soportaban, se ofrecieron al fin a nuestra contemplación. La sorpresa nuestra fué enorme. Cautivados por la belleza de las esculturas no atinábamos a hablar. Al cabo, aventuramos un ruego, logrando que las monjas no lo desoyeran. Y el ruego se cifraba en que las tres estatuas fueran llevadas a Burgos, para que honrasen la entonces abierta Exposición de arte retrospectivo con que la noble *caput castellæ* conmemoraba el centenario de las Navas de Tolosa. Personas entendidas podrían estudiarlas con toda detención, etc., etc. No hubo necesidad de apurar las razones: las estatuas serían tranportadas al día siguiente a la capital.

El programa, trazado en la tarde del 16 de Agosto, se cumplió al pie de la letra. Tarde, por cierto, fructuosa para la historia del arte español, como lo mejor de la población burgalesa declaró viendo los bultos sepulcrales en la Exposición.

Acogido el descubrimiento con el mayor entusiasmo comenzó al punto la aportación de datos. Los que se incluyen en el presente artículo son el producto de una colaboración, a la cual se brindaron con esa generosidad en ellas proverbial, unas cuantas personalidades ilustres entre las más ilustradas de Burgos. Sean estas líneas prueba de sincera gratitud por los favores con que nos significaron su aprecio.

Los «fundadores».

Fué «Don Garci Fernandez Manrique, Rico Hombre, III Señor de Amusco, Avia, Pina, Amayuelas, Sotopalacios, Estar, Ovierna, Palacios de Benagel, San Martin de Helines y otras tierras». Con todos esos titulos le nombra D. Luis de Salazar y Castro en su *Historia genealógica de la Casa de Lara*... (Madrid, MDCXCVI). El cultísimo autor de tan magna obra recoge cuanto en su tiempo se sabía de don Garci Fernández Manrique. Las páginas que le dedica valen por el más excelente retrato (1). La imagen esculpida del famoso caudillo refleja con acierto la índole de vida, para su época, ejemplar.

Salazar y Castro—del cual entresacamos lo pertinente a nuestro objeto—apunta que al fallecimiento de D. Pedro Rodríguez Manrique «quedó la possesion de su casa en Don Garci Fernandez, su hijo, a quien la memoria de su grande abuelo materno participó este nombre que a hecho desconocer su filiacion a algunos grandes Escritores; pero no solo se assegura, por la extensa sucession de sus padres, sino porque sus virtudes, su grado y su autoridad, hacen infalible testimonio de averle producido aquel ilustre consorcio».

La primera noticia de D. Garci Fernández se remonta, según Salazar y Castro, al año 1298. Vacante la abadía de San Martín de Helines de que eran patronos él y los señores de la casa de Villalobos, los canónigos de dicha casa pidieron licencia para elegir superior. Habiéndola obtenido, recayó la designación en un D. Martín, prior del mismo Monasterio, en 14 de Diciembre. A principios de 1299, presentáronlo al Obispo de Burgos para que le confirmase e instituyese abad, en cuyo acto declararon que le habían elegido,

(1) O. C. Tomo I, libro V, cap. III, páginas 301 y siguientes.

previa licencia de D. Lope Rodríguez de Villalobos y de *Garci Fernández Manrique* patrones de la iglesia de San Martín.

Extinguida la rama de los Villalobos se vinculó el patronato en los Manrique. En 1299 comienzan las memorias de D. Garci Fernández en los privilegios reales. Señala uno las preeminencias de que gozaba. En el que el Rey dió en Burgos a 27 de Julio de 1302, se dice que a más de ser rico-hombre, éralo de los más principales y de mayor autoridad en Castilla, «y que, como tal, concurrió en las Cortes que allí se celebraron al Reyno y fueron las primeras del Rey Don Fernando IV». Otro privilegio de 1305 lo nombra con diez ricos-hombres más entre «los más poderosos y autorizados de la Corona».

No llegaron a manos de Salazar y Castro documentos acerca de don Garci Fernández posteriores en fecha. En uno de 9 de Noviembre se halla confirmado a su hijo D. Pedro Manrique, de donde parece deducirse que hubiese fallecido ya el padre. D. Joseph Pellicer, en su *Memorial del Conde de Santistéban*, pone la muerte de D. Garci Fernández en 1306.

«Fué este rico-hombre—agrega Salazar y Castro—insigne bienhechor del monasterio de San Salvador de Palacios de Benagel, Benayel o Baniel, de religiosas de N. P. S. Benito, antigua fundacion de sus ascendientes, dos leguas de Burgos. Y aviendo heredado sobre la devocion el derecho de naturaleza, y parte del Señorío de la mitad de aquel lugar, porque la otra era dominio solariego del mismo monasterio, como consta por el libro del Becerro, ilustró mucho con edificion (sic) aquel convento, labró una casa para su habitacion inmediata a él, y allí eligió la sepultura y la recibió como afirma don Joseph Pellicer.., y consta por unas tablas antiguas que permanecen en aquella iglesia, de que estampamos alguna memoria en las pruebas (1)». Refiérese en éstas que D. Garci Fernández Manrique fué

(1) Memorial que se halla en unas tablas antiguas del monasterio de San Salvador de Palacios de Benagel, de monjas de la Orden de N. P. S. Benito, y se sacaron el año 1692 de orden de D. Juan de Isla, Arzobispo de Burgos.

«... El tiempo que se pasó desde que el Conde murió hasta que Garci Fernández Manrique se hermandó en esta casa, naide sabe más de que ella quedó con muchas faltas en los edificios, porque en aquel tiempo se empleaban más los señores en pelear que no en edificar. Hermandado el dicho señor *Garci Fernandez Manrique* edificó sus Palacios, en donde aora es el palomar de dicha casa. Su mujer se llamó doña Teresa Manrique Zúñiga... Como los moros le mataron en una batalla, le truxeron en un ataud de brocado con sus armas y bestidos, a modo de los godos a esta iglesia. Sucedió su hijo D. *Pedro Fernandez Manrique*, el cual muerto por los moros, le traxeron a la dicha iglesia como a su padre. La dicha señora como se vió biuda,

Virrey de Castilla y llevó el cognombre de *Garci-Madruga*, «por las malas madrugadas que dava a los moros, para lo qual, despertando a la media noche a sus cavalleros los decía: *Levantaos, señores, a pelear, que mis monjas son levantadas a rezar*».

De cuantos datos reproduce Salazar y Castro el único que no discute es el relativo a la hermandad de D. Garci Fernández Manrique

tomó el hábito de monja y fué abadesa de esta casa. Está embalsamado su cuerpo entre el marido y el hijo, en otro ataud de brocado, cada uno en su caxa »

Al erudito bibliófilo D. Fernando Villegas debo algunas noticias sacadas de un manuscrito de su propiedad, intitulado. «† *Corónica del Rl. monasterio* | *de S. Salvador, de Palacios* | *de Avenayel* | (hay un escudo miniado, probablemente de la abadesa) *que escrivia* | *el P. F. Bernardo de Palacios, del Rl. Orden* | *de Nª. Sª. de la Merzed, Redem. P.* | *de Captivos* | . *Dedicada a la señora doña Ana de Loyo la* | *Abadessa de dicho Rl. monasterio* | . *Año de 1727*.

El capitulo XVI del manuscrito inserta el «Catálogo de las Preladas que han gobernado este Real monasterio de San Salvador de Palacios de Abenayel hasta oy en dia». En la lista de las Abadesas, figuran (página 58):

= Doña Leonor Manrique, año de ——— 1282.

= Doña Theressa Manrique Zúñiga a la qual llamó Zapata doña Maria, y luego en lugar de Çúñiga pusso Lara, fué antes cassada con el Conde Don Garci Fernandez de Manrique Redificador de esta cassa, y su gran bienhechor, del qual embiudó doña Theresa que thomó el avito en esta cassa y fué en ella abadessa. Yase su cuerpo embalsamado entre el de su marido y su hijo en un ataud de brocado, cada uno en su caja junto a la capilla de el Smo. Christo, fué abbadessa segun la historia de la cassa de Lara en la qual se haze, aunque corta, mencion de las otras señoras que quedan ya nombradas del mismo tronco, por los años de ——— 1298.

= Doña Juana de Torres, hermana del señor Garcia de Torres, Obispo de Burgos... era abbadesa año de ——— 1332.»

Como se advertirá, Fray Bernardo de Palacios sigue a Salazar y Castro. El interés de sus datos estriba en indicar el sitio—junto a la capilla del Samo. Cristo—que ocupaban las tumbas de D. Garci Fernández Manrique, de su esposa y de su hijo.

Unas tablas que acaso no sean las que se aluden en las pruebas sino más modernas, (tomo IV, páginas 41 y 42), existen en la iglesia del Monasterio, fijas a un pilar, en frente de la puerta. Varios párrafos de la relación escrita en ellas han sido reimpresos en un folleto: «Breve Reseña Histórica de la milagrosa Imagen de Jesús Crucificado que se venera en el Real Monasterio de Palacios de Benaber, Burgos, 1899». Por cierto que la versión del folleto y la de las tablas que transcribe Salazar y Castro, no coinciden en el nombre del personaje que descubrió el Crucifijo. En el cuadro del milagro hay un piadoso sabor medioeval, digno de la Leyenda Dorada. La lección de Salazar y Castro, amplificada en los detalles pintorescos, conviene mejor al espíritu de D. Garci Fernández Manrique, aunque en rigor los hechos a que atañe sean harto pretéritos. El Garci Fernández de la otra lección, ¿ha de entenderse el hijo del Conde Fernán González y no D. Garci Fernández

para con el Monasterio y la devoción que por él tuvo. La tradición, recuerda, llama de igual modo *Garci-Madruga* al señor del Carpio Garci Méndez de Sotomayor.

Casó D. Garci Fernández Manrique con doña Teresa de Zúñiga, hermana de D. Iñigo Ortiz Destúñiga, alferez mayor de Navarra, y no

Manrique? La cronología confusa parece reclamar lo primero. A título de ilustración trasladamos aquí ambos relatos:

«Quedando pues la casa destruida por la degollacion de los moros sin memoria que hubiesse sido, se halla en las antiguas corónicas que andando el Conde Fernan Gonzalez un dia a caza, aunque algunos dicen fue el Conde *Almerique*, abuelo o bisabuelo de el dicho, sucedió que los caçadores se apartaron, y el Conde se quedó solo con algunos perros. En un espeso çarçal se entraron, y davan grandes aullidos, no avia moverlos: el Conde con sospecha, si avia algun hombre muerto en aquella parte, tocó su corneta, toda la gente se juntó. Visto que los perros no se movian, començaron con las espadas a cortar las çarças y a hacer lugar hasta aquella parte adonde hallaron la imagen de el Santíssimo Crucifixo, que hoy parece en nuestra iglesia tan limpia y fresca como en una caxa, una imagen de la Madre de Dios de un lado, y la del Evangelista San Juan del otro. Apeado el Conde con mucho regocijo y lágrimas, adoró la Sancta Imagen. Trayda con mucha reverencia, la pusieron en ella, con intento de traerla a San Martin de la Bodega, granja que en aquel tiempo era de los monjes de San Pedro de Cardeña. Como llegassen al rio que llaman el Bado, no pudieron mover las mulas: hechando más mulas y haziendo otras diligencias conoció el no poder mudar la carreta el milagro y que era la voluntad de Dios se tornasse al lugar donde fue hallada y assí la tornó al mismo sitio, y començose a edificar esta casa. Antes que se acabasse murió el Conde, ya en el monasterio avia monjas. El tiempo que se pasó desde que el Conde murió, etc.»

«Viendo los cristiano el extrago que habian hecho los moros en las Esposas de Cristo, enterraron sus cuerpos des la Iglesia y Claustro. Más de 150 años estubo desierto este monasterio hasta que el Conde Garci-Fernandez le reedificó con este singular motibo. Andaba este Príncipe un dia a caza en el Bosque que se habia criado en el sitio del monasterio arruinado, empezaron a latir los perros y creyendo el Conde y sus monteros que habria allí una caza mayor cortaron con las Espadas las Zarzas y entre ellas allaron una Sagrada Imagen de Cristo Crucificado con cuatro clavos en una cruz mui grande, a los lados estaban dos Imágenes de bulto, la una de Ntra. Señora y la otra de S. Juan Evagelista. Maravillados todos y vertiendo lágrimas de alegria determinaron llevar las Stas Imágenes al monasterio de San Martin (hoy es Granxa de S. Pedro de Cardeña) dispusieron un carro para llevarlas y al pasar el vado (¡caso maravilloso!) no se pudieron mober las mulas. Pusieron más mulas y ni todas juntas movieron el carro. El Conde y los circunstantes conocieron ser la voluntad de Dios el querer su Magestad volver al lugar donde fue hallado. Con este motibo empezó el Conde a reedificar el monasterio por los años de 968: no hay noticia de qué monasterio sacó las monjas para poblar este de Palacios, pero la hay de que su primera Abadesa fue D.ª Urraca, pariente del referido Conde.»

con doña Teresa Ruiz de Sotomayor, pues esta última era esposa de D. Pedro Fernández Manrique, el hijo de D. Garci. Equivocóse, por tanto, D. Joseph Pellicer al atribuirle por mujer a su nuera, y asimismo erró Salazar de Mendoza al suponer su casamiento con doña Teresa Ruiz de la Vega. Lo verosimil es que la dama en cuestión tomase el apellido del marido delante del suyo: en todo caso, Salazar y Castro tiende a concertar su opinión con lo expresado en las tablas.

De un D. Pedro Manrique, distinto del sepultado en Palacios, e hijo de D. Garci Fernández Manrique, trata de la crónica del Rey D. Alonso XI (capítulo XXVII), como partidario de D. Juan el Tuerto. Don Pedro Manrique y D. Juan Rodríguez de Rojas, vasallos del Rey que «andaban con D. Juan, fueron a Monçón... una villa del Rey que tenia la Reyna y combatieron luego por D. Juan, fijo del Infante D. Juan, y llegò y él y ellos combatiéronla y entráronla con fuerça y robáronla y tomaron quanto fallaron a quantos moraban en ella; y fincó y *Pero Manrique* faciendo dende mucho mal». Pellicer dice que acabó sus días el año 1323, y que recibió sepultura en la iglesia de San Pedro de su villa de Amusco (1).

Don Garci Fernández Manrique.

Reposa el noble señor en grave actitud. Más que muerto creyérasele dormido: su sueño no es el de la tumba, propiamente. Nada de representaciones crueles, ni de descarnadas anatomías; el imaginero ha prescindido de todo lo que pudiera excitar a repugnancia. La muerte para él es la vida estabilizada, perennizada, recordada en un episodio amable. Una idea de fijar lo pasajero preside a este género

(1) Cláusula del testamento de D. Garci Fernández Manrique: «Otrosi mando... que lieven el mi cuerpo a enterrar a Amusco, en par de Pedro Manrique, mi Padre, e que fagan una sufultura (sic) de piedra»... Salazar, tomo I, pág. 344 y libro IV, Pruebas, pág. 46). En Septiembre de 1914, visité la villa de Amusco en busca de algún sepulcro de los Manrique, por si se conservaban estatuas que guardasen analogías con las de Palacios: nada encontré Del primitivo templo de San Pedro subsisten dos puertas y una ventana románicas. Los restos de un tercer D. Pedro, sexto señor de Amusco, hijo de D. Garci y nieto de D. Pedro, yacían allí en 1440, toda vez que el adelantado Pedro Manrique, su sobrino, ordenaba por disposición testamentaria que los trasladasen al monasterio de Nuestra Señora de Valvanera *Iten, por quanto el cuerpo de mi tio Pedro Manrique a tanto tiempo que esta en Amusco, mando que el dicho Diego Manrique, mi hijo, lo faga llevar a la Señora de Balbanera*, etc., etc., (Salazar y Castro, tomo I, pág. 412).

de creaciones en las que, sin sombra de terror, se encierra una lección de sana ejemplaridad. Las reflexiones morales, obligadas a la vista del cadáver, el *memento homo*, no se explican aquí.

La cabeza del finado descansa sobre dos almohadones. Dispuesta la luenga cabellera en simétricas crenchas, y las barbas en flamígera ondulación, guarda el rostro una severidad apostólica, cual la de aquellos santos que ornan las portadas de los templos románicos. El arte ha logrado expresar con singular maestría todo un recogimiento interior. No tiene esta cabeza la orgullosa majestad de otra que, con los ojos cerrados, asiente a la solemne bendición trazada por la diestra, en el hierático Padre Eterno de la colección Zuloaga (San Juan de los Caballeros, Segovia).

Se ha dicho que la caza es la imagen de la guerra. Como excelente guerrero D. Garci Fernández Manrique ama la caza con pasión; de ahí su amor al halcón, que estima entre lo más preciado, por ser ya «mudado».

¿Qué mejor recreo que la caza para tan esforzado varón? Cierta tregua diurna con los moros le ha permitido durante unas horas entregarse a su ocupación favorita. De regreso, con el capirote del ave colgado de la muñeca izquierda, y antes de dejar al animal en la alcándara, le acaricia la pechuga con blando ademán. El halcón recibe con altanera satisfacción el halago, mas algo le traba y paraliza: las corregüelas, de pendientes cascabeles sonadores, asidas a los dedos del dueño y extraña tortura de la pata.

Una perra de cortadas orejas, y con collar, ha acudido, seguida de sus crías, a tumbarse a los pies del amo. Sus dos cachorros, que serán pronto magníficos cazadores, desde luego uno, el de poblado rabo de ardilla, la imitan.

La escena se prolonga indefinidamente. Nadie se mueve. Y el señor, el halcón, la perra y sus cachorros, hallan feliz traslado en la escultura. Atina a plasmarlos en la madera, manejando la gubia, docto maestro, de nombre hoy ignorado. A recios tajos, o bien al corte sutil, fueron cobrando forma en el nogal los amplios pliegues del manto, con la cola en pico sobre los maternales lomos de la alana, los broches y las cuerdas o fiadores; el balteo o cíngulo, de simples exornos; la espada, de firme arriaz, grueso puño y acastañado pomo, ancha de hoja, con sus brocales en la vaina. No se olvida detalle: ni la correa que ciñe el acicate, ni el puntiagudo calzado, ni la desahogada manga; hasta el cordoncillo, a los extremos del tablón, rematando el lecho funeral en que yace el caballero.

Doña Teresa de Zúñiga.

La ilustre dama duerme el sueño eterno. Con humilde compostura feneció sus días, lo mismo que había vivido, santamente. Tránsito de santa fué, pues, el suyo.

Cuando la mujer castellana se ve sometida a viudez, y además pierde algún fruto de su amor, suele acrecentar su espíritu devoto, consagrándose a las prácticas piadosas, y hasta ingresar en religión. Abrazando el estado monástico llega—espejo en que la comunidad se mira—a ser abadesa del cenobio, y lo rige al igual que antes regía su casa. Esta doña Teresa resume en sí todas las virtudes de la raza. Modelo de esposas y de madres, tesoro del hogar, hecha a padecer, sobrelleva las adversidades con gran entereza y en silencio. Caídos en lucha con infieles su marido y su hijo, ora a Dios por ellos desde el claustro; al intenso dolor de sus entrañas, responden las castas manos cruzadas sobre el vientre. De agraciadas facciones, verdaderamente hermosa, gobernólas siempre con el recato; de cuerpo bien formado, atormentó el seno y celó las perfecciones de su carne con tupidas ropas. Por eso el escultor, encargado de labrar la efigie para encima del sepulcro, considerando a doña Teresa como flor de santidad, talló, para apoyo de los pies, una peana, con que quedó convertida la noble señora en imagen de altar.

Don Pedro Fernández Manrique.

Relatan añejas memorias que un D. Pedro Fernández Manrique sucumbió, en plena juventud, peleando contra los moros. Una temeridad de mozo valiente fué arrojarse a luchar con enemigos traidores. La muerte le diputó buena presa. Manos amigas le cerraron los ojos, y otras serviciales condujéronle a la iglesia en donde había sido sepultado su padre y señor.

Don Pedro, en quien de niño, la braveza y la elegancia se concertaron, se despidió de la vida con plácida sonrisa y gesto galán—la espada bajo el brazo—, y en la mano, dócil juguete de sus inquietudes, las lúas de ante. Un lebrel, acostado a sus plantas, se dejó morir, ofrendándole la condición más preciada: la fidelidad. Y para que el ejemplo de D. Pedro se perpetuara, su figura fué reproducida en la madera con los primores del arte.

*
* *



Fototipia de Hauser y Menet. Madrid

Estatuas sepulcrales de los Manriques en Palacios de Benaver (Burgos)
de arte de principios del siglo XIV.
Santiago, imágen que armaba caballeros á los Reyes de Castilla.
[illegible]
EN LAS HUELGAS DE BURGOS

Policromía.

En nogal, quizá de la misma casta a que pertenecen los añosos nogales, vivos aún, junto al convento de Palacios de Benaver, son raras muestras de una familia artística.

La efigie de D. Garci Fernández Manrique mide 2,36 metros, y el tablón que le sirve de base, 0,61 de anchura. La de doña Teresa, 2,30 por 0,54; y la de D. Pedro, 2,35 por 0,67. Casi perdida la policromía, subsisten fragmentos aislados, que permiten dar una idea de cómo sería la pintura de los bultos funerarios. El de D. Garci conserva, por debajo de la espada, unos tonos verde oscuro y algunas rayas rojas. Más abajo, oro en uno de los pliegues verticales paralelos á aquélla, y una débil traza de dibujo en el oro. En el lecho, cerca de esas partes, destacándose del fondo bermejo, unos extremos de follajes serpeantes, de vueltas espirales, formas tan comunes en la decoración gótica y en la mudéjar del siglo XIII, en un gris que pudo ser plata, a más de unas curvas negras sobre fonco blanco. El tema de los follajes es el mismo que advertimos alrededor del sello de Salomón, en la estatua del Santiago (propiedad del Patronato Real de las Huelgas de Burgos), imagen por la cual se armaban caballeros los reyes de Castilla, para evitar que nadie de inferior categoría osara el palparlos. Por el Santiago de las Huelgas, cuya policromía no ha sufrido mayores ultrajes en el vestido, cabe pensar lo que sería, intacta, la de la efigie de D. Garci Fernández Manrique; en todo caso, la del Matamoros resulta más delicada, más de miniatura. Tan estupenda pieza no ha sido analizada en tal respecto, que yo sepa (1). Si, según opinión corriente, data de 1228, habría que tomarla como guía para estudiar el pintado de otras tallas medioevales de la región· Obediente a un sentido realista, la carnación de D. Garci Fernández se acusa en el cuello; la perra, a sus pies, tiene el anca derecha blanca.

En la escultura de la dama se registran restos de negro en el velo, y de blanco en la toca. Blanco asimismo es el forro del manto;

(1) Mi buen amigo y compañero D. Eloy García de Quevedo, autor de un trabajo muy serio sobre la «Exposición de Arte retrospectivo de Burgos», que publicó la Revista *Museum*, es la persona indicada al objeto. Un artículo suyo, acerca del Santiago de las Huelgas, honraría las páginas de este BOLETÍN. La aludida estatua se ve reproducida en una de las ilustraciones al presente artículo, en que aparecen de costado los bultos sepulcrales de Palacios de Benaver.

la cara exterior de éste cubríase de un uniforme tinte almagre. Entre debilísimos rastros de la cama—blanco, negro, rojo—, se insinúa un dibujo semejante al del lecho del marido. Los puños son rojos. En la peana parece que se ha querido imitar el nogal. Obsérvase que la policromía, menos restringida aquí, no aventaja en finura á la del D. Garci Fernández.

En el lecho de D. Pedro alterna el rojo claro con el almagre. Por bajo de los guantes, un pliegue del capotillo, blanco, ofrece manchas negras, tal vez en remedo de piel. En otros pliegues, en el hueco del brazo derecho por fuera, el fondo negro presenta a intervalos rayas de un centímetro a dos, en oro, lo que se repite en dicho lado, a la terminación del capotillo y sobre el brazo izquierdo. Dorado era el acicate, y de rojo carmín en la calza, hacia el talón.

(*Concluirá.*) ANGEL VEGUE Y GOLDONI

M. Emile Bertaux

¡Confirmóse, al fin, la triste nueva del fallecimiento del sabio hispanófilo!

Por iniciativa de consocios nuestros, D. Vicente Lampérez y D. Elías Tormo, manifestaron su sentidísimo pésame a madame Bertaux y á la Universidad de París el Ateneo de Madrid, la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central, la Real Academia de San Fernando...

M. Bertaux ha muerto al servicio de su patria cuando contaba la edad de cuarenta y siete años, de los cuales parte tan grande consagró al estudio del Arte español (más particularmente el de la Edad Media y el Renacimiento) y a la calurosa propaganda del mismo por todo el mundo.

El citado Sr. Tormo, primero en "Cultura Española" (1908, págs. 156-163), después en "La Lectura" (1912, págs. 137-141), dió y fué adelantando complemento a la nota biográfica y bibliografía de quien es arrebatado tan cruelmente al amor de Francia y de España cuando, al romperse las hostilidades, alcanzaba de golpe el primer lugar en la vida histórico-artística de París, a la vez elevado de catedrático a la Sorbona (desde Lyon), a la subdirección de la "Gazette des Beux Arts" y a la dirección del Museo Jacquemart-André, por voto del Instituto de Francia.

¡Descanse en paz M. Emile Bertaux!



(COLECCIÓN DEL SR. MARQUÉS DE CERRALBO)

San Juan Evangelista, por el Greco

DE LA GALERÍA DEL EXCMO. SR. MARQUÉS DE CERRALBO

He aquí un ejemplar perfectamente característico de la manera y estilo de tan peregrino autor, digno por todos conceptos de un detenido estudio.

Aparece el Evangelista de pie, de muy joven edad, vistiendo túnica azul y manto carmesí, que lleva terciado al hombro izquierdo, indumentaria admitida como propia de los Apóstoles desde los primeros siglos medios. Lleva en su mano izquierda un rico y cincelado cáliz de estilo renacimiento, del que se ve surgir la sierpre alada, emblema de la sagacidad diabólica; su mano derecha aparece en actitud de bendecir el contenido del cáliz, al que mira intensamente; apoya sus desnudos pies sobre el suelo, primer término del paisaje que lesirve de fondo, el que completado con abigarradas nubes en su parte alta; a su derecha aparece el águila, cuyo emblema le es propio.

Por la destreza de su ejecución, caracteres de su técnica y estilo y fuerza del colorido, corresponde a la segunda época de su producción, ocupando un lugar intermedio entre los extremos del comienzo y fin de su vida estética.

No podemos llamar original por completo a esta representación iconistica del Evangelista por tal autor, pues son muy conocidas otras semejantes, bien solo o acompañado, en varios lienzos suyos. La originalidad del Greco no fué muy abundante, y bien sabemos lo mucho que repitió sus composiciones. Esto ya nos llevaría a discutir sus méritos, reconocidos en todos tiempos, desde sus propios días, pues apenas encontraríamos algunos en que no hubieran sido más o menos admirados.

Sin atribuir, pues, su descubrimiento a la crítica moderna, quizás podamos darnos hoy mejor cuenta de en qué consistian, al irse estudiando el proceso progresivo del arte de la pintura.

Que el Greco fué uno de los que introdujeran entre nosotros, no el único, elementos nuevos del arte, no cabe duda. Basta ver cómo se pintaba antes en España, para aceptarlo como un gran impulsador para la técnica pictórica. Y esto no sólo entre nosotros, sino en el mundo entero.

Ni el arte clásico, ni el bizantino, ni el flamenco primitivo habían resuelto el problema pictórico del claroscuro: todo lo más habían señalado, de un modo bastante elemental, la luz y las sombras en los cuerpos. El propio Rafael de Urbino (véase su admirable retrato del Cardenal, núm 299 del Museo del Prado) no había llegado a más que señalar la luz y la sombra en sus plazas concretas, gracias a su admirable dibujo; pero el efecto colorista de sus degradaciones, el resultado cromático, ni lo habían sospechado siquiera.

Estaba esto reservado a los grandes maestros venecianos, que habían de enseñarlo a todos los pintores posteriores. Era a la ciencia del color a la que correspondía solucionar tal problema.

Ticiano y Tintoreto, principalmente, habrían de comunicar al Greco los secretos mayores de la paleta, y éstos eran el dominio de las medias tintas y las avaloradas intensidades de los puntos dominantes de la luz y las condiciones o transparencia de los oscuros

Pero, principalmente, la conquista de la media tinta fué el secreto que aquellos maestros arrancaron a la Naturaleza. La compenetración constante y delicadísima de los tonos calientes y fríos, produciendo los matices neutros más finos, habían de dar al color el equilibrio más estable, su verdadero ritmo, avalorado después por los destellos de los claros brillantes y las profundidades y transparencias de los oscuros calientes, con que habían de trasladar al lienzo la verdadera vibración óptica de la Naturaleza.

Porque si observáis el natural, comprenderéis que la media tinta neutra es la dominante, como acorde perpetuo de los tonos; que todos los oscuros son intensamente calientes, sienosos, hasta en los blancos, en los azules, en los negros, y que los toques brillantes, que os deslumbran y atraen, lo son porque dirigen hacia los ojos los haces de la luz más o menos sintéticamente recompuesta.

Estas conquistas del color las introdujeron en España principalmente El Greco, Roelas y Rivalta directamente; Roelas en Sevilla; Rivalta en Valencia y El Greco en Castilla (1) impresionándose ade-

(1) Bien pudiéramos estimar como precursor del Greco en este sentido a Navarrete el Mudo, *El Ticiano español*, como se observa en El Escorial, pero la expresión del sistema completo corresponde, sin duda, al pintor cretense.

mas nuestros artistas con las deslumbradoras obras del Ticiano y otras venecianas, que enriquecieron sus paletas con los tonos de la púrpura y el oro. El Greco lo demostró plenamente en su primera grán obra del *Expolio*, cuando aún conservaba toda la impresión de aquellos prodigiosos lienzos venecianos, que no olvidó, aunque sí modificó, por muy distintas causas.

Era El Greco, por lo demás, muy complejo. A más de su sangre y primeras impresiones bizantinas, esas impresiones que nunca se olvidan, antes al contrario, se acrecientan con los años, era espiritualmente propenso a exaltaciones e idealidades, que le llevaban al misticismo, quizás no múy ortodoxo, pero sí muy escelso.

Fiado en sus condiciones, acudió a la que estimaba como Corte del mayor imperio en sus días, y si sus decepciones fueron muy grandes, en parte se debieron a ciertas anormalidades suyas, de que no se daba cuenta.

Porque, a pesar de las admirables condiciones de su paleta, tuvo que luchar, primero con el carácter severo de las gentes por las que tenía que ser aceptado, y en segundo lugar, con la afección visual, que gradualmente le fué inutilizando para el arte, hasta el punto de morir ciego.

Sólo los que no han ejercido la pintura pueden negar esta anormalidad, atribuyéndolo exclusivamente a su exaltación psíquica; excesos de la crítica literaria, siempre de poco valor cuando se trata de la técnica pictórica. Es cierto que su propensión estetica lo llevaba al alargamiento, a la esbeltez y a la espiritualidad; pero precisamente por esta tendencia cayó en la exageración y en el desequilibrio más espantoso (1).

El elemento del dibujo, más o menos disimulado, ha sido siempre de primordial interés en la pintura; sin duda los grandes coloristas no han sido los más severos en esto; pero todos han procurado dominarlo cada vez más, al contrario del Greco, que cada vez lo fué perdiendo en mayor grado. Sin ser de los más desquiciados el ejemplar que estudiamos, es muy digno de analizar lo que con él ocurre, teniendo en cuenta lo que resultaría de tal figura al dejarla desnuda, apareciendo su desproporción verdaderamente risible.

Sentado el pintor ante el caballete, sin duda fué comenzada por la

(1) En nuestra nota de la pág. 4 del año anterior (1916) de este Boletín de la Sociedad Española de Excursiones se explica la especie de afección visual del Greco, que le producía el efecto de acortar verticalmente la extensión del lienzo, por lo que alargaba tanto las figuras.

cabeza, la que, dada la perspectiva de ésta en el modelo, mirando de abajo a arriba, le llevó a exagerar el escorzo, alargando el eje vertical en toda ella y el cuello. Su pincel, al llegar al pecho, comenzó a alargar el tronco, que estimaba más corto, efecto de la oblicuidad del lienzo, deteniéndose en la mano derecha que, por una inclinación muy propia de cabeza, ensanchó desproporcionadamente. La mano izquierda y el cáliz, más bajas, siguieron el alargamiento del tronco. Fuele preciso elevar el lienzo para hacer las piernas, y éstas, ya más centradas con el eje de su visión, pero descentradas respecto al modelo, fueron objeto de otra oblicua perspectiva, que le llevó a achicar inverosímilmente las piernas y pies, de unas proporciones verdaderamente exiguas.

Se dirá: pero bien pudo enmendar todos estos yerros, si como tales los hubiera considerado; otros pintores miopes han proporcionado y apreciado el conjunto de sus obras.

En esto hay mucho que decir aún, pues son muy variadas y distintas las afecciones de la vista. Sin duda sería muy fácil distinguir la labor del miope de la del présbita.

El miope es analítico, detallista, generalmente de agudo cono óptico, y para él los conjuntos desaparecen; a éstos les place la pintura en pequeño; son miniaturistas, y sólo con el tiempo logran normalizar su visión, sin el uso de lentes.

De Rosales se dice que era miope, y nada más contrario a la verdad que esto. Los que le vieron pintar dicen que tenía que alejarse extraordinariamente del lienzo, al que volvía para dar toques sintéticos, que de cerca le hubieran sido imposibles; por ello le ocurría precisamente todo lo contrario que a los miopes, siendo su presbicia tan grande, que de cerca nada veía.

Yo he interrogado a algunos eximios pintores miopes, y me responden que para pintar en el lienzo tienen que mirar a cada momento por encima de sus lentes.

Los présbitas, en cambio, sólo para de cerca los necesitan, abarcando con amplio cono los conjuntos.

Raro será el pintor que a los cincuenta años no tenga algo alterada la vista; pero hoy, gracias a los adelantos ópticos, pueden corregirse estas deficiencias.

En los días del Greco nadie podía informarle de la afección que padeciera. El astigmatismo ni se sospechaba siquiera; sólo a los demás de vista normal chocaban grandemente sus dislates; por eso algunos le tacharon de loco.



Fototipia de Hauser y Menet, Madrid

ANTONIO PEREDA (n. por 1610 † 1678)
Santo Domingo en Soriano (pintado entre 1652 y 1656)
(COLECCIÓN DEL SR. MARQUÉS DE CERRALBO)





ANTONIO PEREDA (n. por 1610 † 1678). Dibujos preliminares para el cuadro de Santo Domingo en Soriano. Ancho del papel [illegible] cm.

MADRID, BIBLIOTECA NACIONAL

La miopía astigmática del Greco le llevó a ejecutar maravillosamente los trozos parciales, sin armonizarlos con el conjunto.

En el ejemplar objeto de estas líneas, aún su visión no estaba decididamente alterada; sólo le llevó a exagerar la espiritualidad de su estética, y esto en cuanto a sus líneas, porque respecto al color, se conserva en él todo lo más brillante y armónico que podía obtenerse por la aplicación de sus máximas, como al principio decíamos, pues sus tonos medios son de un jugo y afinación exquisita, sus oscuros de un calor y transparencia que los hacen profundísimos, y sus claros destellantes y del mayor realce. Además, por felices circunstancias, conserva las veladuras (en tantas otras suyas perdidas), con que acababa de conseguir en sus obras los valores relativos, pudiéndose equiparar por ello a sus admirables lienzos de Illescas, de los mejor velados que tiene. El púrpura carmín del manto penetra en los oscuros, dándoles transparencia y color al propio tiempo, ofreciendo la totalidad del lienzo un efecto quizás suprarreal, pero de un esmalte y brío en grado tal, que llega a obtener una categoría primordial entre las obras de mano de tal autor. Por ello lo estimamos uno de las más característicos y cualitativos cuadros suyos.

N. SENTENACH.

El señor Obispo de Barcelona, de hace tantos años nuestro consocio, el doctísimo D. Enrique Reig y Casanova, a los pocos meses de su pontificado en nuestra gran ciudad del Mediterráneo, ha logrado crear un Museo diocesano, que ha de ser seguramente, bajo sus felices gestiones y constante celo, digno de compararse con el de Vich, y que con los de Lérida y Tarragona y otros, habrá de ser orgullo de las diócesis catalanas. El Sr. Reig al inaugurarlo, el día 22 de Octubre de 1916, leyó un hermoso discurso demostrando que aquel acto respondía a principios fundamentales de la Iglesia misma y a su historia toda, que comprueba la solicitud de la Iglesia por el Arte.

Un cuadro famoso de Pereda

y sus dibujos preliminares

Existe en la Biblioteca Nacional, descubierto por la clarividencia artística y sagacidad de D. Manuel Gómez Moreno y Martínez (1), el dibujo o dibujos preparatorios de Pereda para su «Santo Domingo en Soriano», que publicamos por vez primera y que posee el excelentísimo Sr. Marqués de Cerralbo.

El dibujo de la parte principal de la composición, en estado de esbozo (que sufrirá variantes, y se vestirá después en la composición), aparece en el anverso del papel, y en el reverso el detalle más acabado de una de las santas vírgenes que acompañaban a la Virgen María, y precisamente aquella que apenas se ve indicada tan sólo en el anverso. El dominico arrodillado, que extasiado contempla el santo lienzo, en el dibujo está aún sin hábitos, cogiendo con la derecha el extremo inferior del lienzo, figura que, al ejecutar Pereda su obra, ha de modificar. La Virgen, sin manto en el dibujo, conserva la misma actitud que en el cuadro; únicamente en éste ha de inclinar ligeramente la cabeza, manifestando la dulzura que le anima; la santa que en último término del grupo sostiene con sus manos el lienzo, no sufre variante alguna; la imagen del Santo tan sólo está iniciada en el dibujo (2).

Por el descubrimiento feliz del Sr. Gómez Moreno podemos conocer el modo de elaborar Pereda sus creaciones.

Es el cuadro de *Santo Domingo en Soriano*, que hoy posee el culto prócer Sr. Marqués de Cerralbo, una de las obras más importantes de Antonio de Pereda, con el *El socorro de Génova* y el *Sueño de la vida;* las tres obras, a la vez, marcan tres puntos cronológicos oscuros en la obra total del artista valisoletano, del cual tantas fechas y firmas se reconocen (3).

(1) El docto catedrático de Arqueología arábiga me permite publicar el dibujo.

(2) En el Catálogo del Sr. Barcia, núm. 939 (pág. 168), se dice: «*Santo Domingo en Soriano.* Dos Santas muestran a un hombre arrodillado el lienzo con la imagen del Santo. Lápiz rojo. Papel agarbanzado. Ancho, 227 (milímetros). Col. Madrazo (procedencia): dudosa. Parece que es de D. José Castillo.»

(3) El Sr. Tormo, en su obra sobre Pereda, de la cual tomo estas notas, pági-

Don Lázaro Díaz del Valle, cronista de Castilla y León, contemporáneo y gran amigo del artista, fué su primer biógrafo, y a quien copió Palomino en su *Museo pictórico* con ligeras variantes.

Díaz del Valle dice (texto inédito, publicado por el Sr. Tormo en lo referente a Pereda): «Ha hecho hasta el día muchas e insignes obras, que están en su debida estimación en diferentes templos y casas particulares de esta corte, como es el *Santo Domingo en Soriano*, que está en el Colegio de Atocha de la iglesia nueva, en la capilla de D. Fernando Ruiz Contreras, Marqués de Lapilla, secretario del despacho universal de S. M., que es obra admirable.» Valle escribió esta biografía en 1657.

Palomino, en su obra ya citada, pág. 549, al enumerar las obras de Pereda, copia exactamente el texto anterior, y unicamente se diferencia en que añade un misterio de la Trinidad en el remate del retablo. Palomino dice además en otra parte, en el capítulo V del libro II, hablando de que la pintura noble no tiene precio, y después de citar el premio a Apeles por un retrato de Alejandro Magno: «Y en nuestros tiempos, basta decir que por el cuadro de *Santo Domingo en Soriano* que está en su Capilla del Real Colegio de Atocha, Orden de Predicadores, le dieron a don Antonio de Pereda dos mil ducados y una plaça de ugier de Cámara en Palacio, para don Joachín de Pereda su hijo.»

Cean Bermúdez, en su *Diccionario,* también cita que el hijo que tuvo Antonio de Pereda (de su primera mujer doña Mariana Bantes), recibió por el cuadro de su padre «una plaza de Uxier de cámara en Palacio y 2 mil ducados de guantes». El Sr. Martí Monsó ha publicado el testamento que el ilustre pintor otorgó en Madrid en 11 de Enero de 1678, y sin duda se refirió a su famosa obra hablando de su hijo, «el cual murió después que su madre, y yo le sucedí en sus bienes como su padre ..; y para descargo de mi conciencia le dí cuando se casó muebles de casa regulados a 700 reales, el cuarto de la casa que ocupó, y más un oficio de uxier de la Saleta de S. M., cuya merced saqué en su cabeza »

Por lo expuesto se comprende que el *Santo Domingo en Soriano* es una de las más importantes obras del maestro Pereda, y que en el siglo XVII, en los tiempos de la dinastía austriaca, en que tantos eximios pintores fueron, mereció nuestro artista por tal cuadro la retribución de 2.000 ducados (cantidad respetable para como entonces se

nas 49 y 50, cita 17 obras de este artista con fecha segura. Hoy conoce alguna más. Véase Elías Tormo, *Un gran pintor vallisoletano: Antonio de Pereda: la vida del artista.*—Valladolid, 1916.

pagaban las obras de arte), y una distinción para su hijo como la de uxier de Saleta de S. M., principio seguro de una carrera al servicio de los Reyes.

La fecha del cuadro la pudo determinar aproximadamente el señor Tormo.

Seguramente el encargo que recibió Pereda de Ruiz de Contreras, secretario de despacho desde 1648 a 1661, lo hizo de 1652 a 1657. Acaso fuera aconsejado por Velázquez, a juzgar por las relaciones que con él mantenía el cronista.

Díaz del Valle, que escribió en 1657, refiere el cuadro a la iglesia nueva de Santo Tomás, que se inauguró con grande y espléndido aparato en 1656. Sustituyó en ella al famoso lienzo de *Santo Domingo en Soriano*, de Mayno, ejecutado en 1529, y que había sido presa de las llamas en el incendio que destruyó el convento en 1652.

Si en 1657 escribe Valle y cita ya el cuadro en la capilla Contreras, quizá colocado allí en el año de la solemne inauguración del templo (1656), queda probado de manera irrecusable que la fecha del hermoso cuadro debe de estar entre 1652 y 1656, como asegura el Sr. Tormo.

El grandioso lienzo permaneció en Santo Tomás hasta el incendio de 1875, del cual por fortuna se salvó. Habiendo recaído el patronato de la capilla Contreras por aquel tiempo en la Casa Cerralbo (herencia de D. Fernando, no del Marquesado de Lapilla, propiedad de su mujer), el ilustre Marqués que hoy lo posee quiso reconstruirla en el mismo sitio antiguo que ocupaba; pero al edificarse la actual iglesia de Santa Cruz tanto el arquitecto como la Junta parroquial le negaron paso interior desde el templo.

Hoy figura en las colecciones artísticas del Marqués, presidiendo la escalera principal de su suntuosa morada (1).

J. SINUÉS Y URBIDA.

(1) La tonalidad del cuadro es suave y caliente. El santo y el dominico arrodillado, con carnación blanca pálida aquél y éste un poco tostada. La Virgen va vestida con túnica roja y manto azul; su semblante, dulcemente humilde, es de un blanco rosado. Santa Catalina, de verde botella vestida, su rostro es moreno y la corona algo caída. Santa María Magdalena, algo más blanca que la otra, viste túnica tornasolada, el cendal amarillo tostado y el manto amarillo pajizo. Los ángeles, que desprendiéndose de la bóveda miran algunos ávidamente al grupo del lienzo, destacan sus carnes blancas del gris de las nubecillas. En el fondo y último término del cuadro, sobre el sagrario, dorado como el resto del retablo, entre un grupo de nubes, también grises de varia la gama, se ve a María con roja túnica y manto ultramarino, Jesús desnudo con manto rojo y un angel con paño verde. El recinto, un templo gótico iluminado levemente por la luz que a través de sus vidrieras penetra.

Nuevas investigaciones en la iglesia de San Miguel de Linio (Oviedo)

—(NOTAS)—

El Sr. D. Aurelio de Llano Roza, distinguido ovetense, tuvo la amabilidad de darme cuenta, en el mes de Octubre próximo pasado, de los trabajos de investigación por él practicados, con entusiasmo digno de las mayores alabanzas, en las cercanías del famosísimo edificio del monte Naranco. No mucho después, la Real Academia de la Historia, que había recibido análoga comunicación, me honró con el encargo de informar sobre ella. Cumplido fué este deber; más por serlo con las restricciones que el caso y la ocasión demandaban, quedáronseme *in petto* algunas observaciones puramente privadas y personales, que creo interesantes, como todo lo que tienda a iluminar las sombras que rodean aún al monumento ovetense. Para explanarlas y en justa y obligada correspondencia y contestación a la amabilidad del Sr. Llano Mora, escribo estas «Notas», en las que irán mezclados algunos párrafos de un informe académico (1), puesto que no tengo por qué redactarlos de nuevo, con mis particulares observaciones.

* * *

* «El trabajo del Sr. Llano Roza, consta de cinco páginas de texto, y un plano en papel ferroprusiato (fig. 1.ª). Dice en aquél el Sr. Llano, que en el mes de Octubre último procedió a hacer excavaciones detrás del monumento, a fin de determinar la longitud que tenía primitivamente, encontrando a 4,50 metros del último contrafuerte septentrional y alineado con éste, un trozo de muro de 4,50 de longitud, por 0,62 de espesor, con señales de haber sido más largo: inmediato, una sepultura con un esqueleto humano; en la línea del muro meridional, a 16,16 del retallo de la imafronte, y en dirección al testero, un trozo de muro

(1) Los señalados con un asterisco, y entrecomados. — Publicado en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Febrero, 1917.

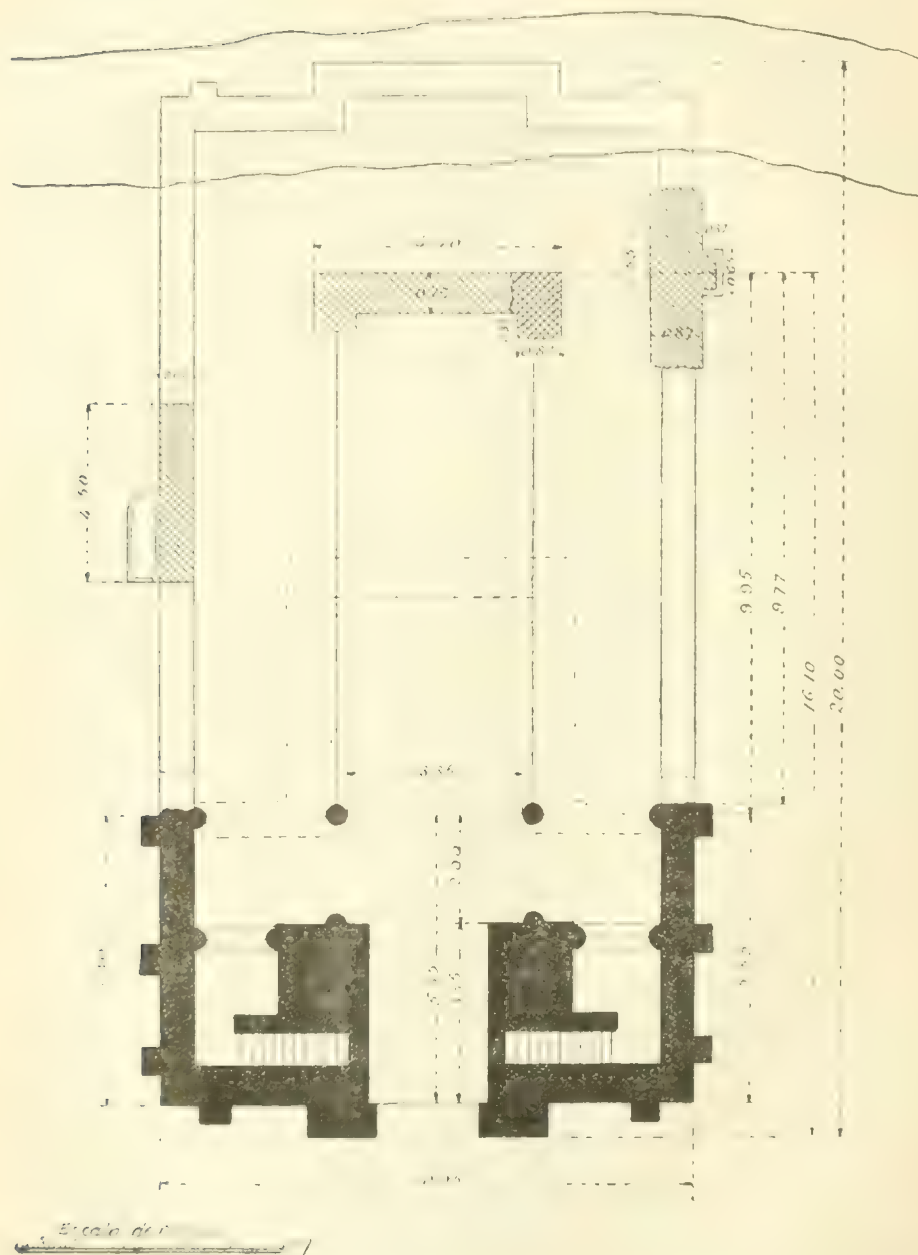


Fig. 1.ª — Plano de las excavaciones practicadas por el Sr. Llano Roza.

con un contrafuerte, de 2,50 de altura, por 0,87 de espesor; y finalmente, coincidiendo con el eje de la iglesia, a 16,16 de la imafronte, un muro transversal de 4.40 de longitud por 0,75 de grueso, con otros a escuadra, en los extremos, situados precisamente a eje con las columnas del templo. Ante estos descubrimientos, consignados gráficamente en el plano, el Sr. Llano trata de reconstruir hipotéticamente la primitiva iglesia, comentando la descripción que Ambrosio de Morales hiciera, en 1572, en su «Viaje Sacro»: interrogado sobre la equivalencia del pie, en aquella época, con nuestra actual medida oficial; discutiendo las plantas que supusieron el P. Carballo y los Sres. Quadrado, Parcerisa, Amador de los Ríos, Redondo, Selgas y el que tiene el honor de informar: esbozando en el plano, una planta perimetral hipotética, y concluyendo por encarecer la necesidad de que, por personas competentes, se compruebe todo lo hallado y expuesto, en bien de la historia de esa joya asturiana que se llama San Miguel de Linio.»

Debe felicitarse al Sr. Llano Roza por el entusiasmo y el amor, la actividad y el desprendimiento que ha puesto al servicio de la Historia y el Arte, con las investigaciones citadas.

* «Merecidamente les asigna el Sr. Llano Roza grande importancia. Trátase en efecto de un monumento singular en nuestra Patria, de vida obscura y accidentada, cuyo conocimiento exacto aclararía múltiples cuestiones de Historia y Arte. Es San Miguel de Linio aquella fundación de Ramiro I al mediar el siglo IX, ensalzada en sus Crónicas por el Albeldense, el Silense, el Tudense, el arzobispo D. Rodrigo, y el rey Alfonso X: descrita minuciosamente por Ambrosio de Morales: semiarruinada en época desconocida: reconstituída parcial y toscamente, y objeto, en fin, de muchos trabajos hipotéticos sobre sus formas y dimensiones primitivas. Con razón escribe el Sr. Llano Roza, que ni las supuestas por el Sr. Selgas, ni las del que esto escribe, pueden satisfacer, y así lo hice constar yo mismo en la página 294 del tomo I de mi «Historia de la Arquitectura Cristiana Española de la Edad Media.» Una de las mayores dificultades con que se tropieza para esa reconstitución, son las dimensiones que le da Ambrosio de Morales: 40 pies de largo por 20 de ancho, o sea, en nuestras actuales medidas, 11,132 metros, por 5,566. Pero es el caso, que el ancho efectivo, de la parte que no se arruinó y que, por tanto, no ha podido variar, no son esos 5,566 metros, sino algo más de 10: y ante este hecho, el Sr. Llano Roza pregunta: ¿Qué equivalencia en centímetros tenía el pie en aquella época? (es decir, en 1572). La cuestión, aunque incidental, merece ser tratada en detalle.»

Resuelta quedaría con solo recordar que consta esa equivalencia por modo *oficial* en el folleto del Instituto Geográfico y Estadístico «Equivalencias entre las pesas y medidas usadas antiguamente en las diversas provincias de España y las legales del sistema métrico-decimal (1886)». La equivalencia en él consignada es ésta: pie, igual a 0,278 metros. No obstante, parecióme conveniente basar la contestación en una investigación directa. Héla aquí.

* «Al finalizar la Edad Media, se usaban en los reinos de Castilla, como unidades de longitud, dos clases de varas: la *Toledana*, y la *Castellana*. Aquella era mayor que ésta en una octava parte. D. Juan II y los Reyes Católicos, habían mandado que imperara la Toledana. El rey Felipe II, por el contrario, dió una Pragmática en el Escorial, a 24 de Junio de 1568 (inserta en la Nueva Recopilación, ley I, tít. XIII, lib. V), ordenando que se usase en todos sus reinos la *vara castellana*, que tenía la ciudad de Burgos, constituída desde entonces en *patrón* oficial. No cabe dudar que Ambrosio de Morales conocía perfectamente la Real disposición, dictada cuatro años antes de publicar su «Viaje Sacro», por cuanto en su otro libro «Discurso General de las Antigüedades», de igual fecha, se ocupa larga y detenidamente de esos asuntos de medidas longitudinales. De modo que se puede afirmar que las longitudes por él mentadas relativas a San Miguel de Linio, se refieren a la *Vara de Burgos*. Ahora bien: el *patrón* de ésta, subsiste en el Ayuntamiento de la ciudad. Está marcado con el sello oficial, y con la fecha «1568»: es decir, que es la auténtica *vara* a que se refiere la Pragmática de Felipe II. Medida escrupulosamente para el presente escrito, resulta tener 0,835 milímetros, lo que da para el pie 0,278 o sea, exactamente, la misma equivalencia que hoy rige. Queda, pues, aclarado el extremo de la pregunta del Sr. Llano Roza.»

* «Luego los 40 por 20 pies asignados por el cronista de Felipe II a la iglesia de San Miguel de Linio, son 11,13 por 5,56 metros, y, como queda dicho, esta última dimensión no la da el monumento. Ante tal hecho, hay que plantear este dilema: o las palabras del autor del «Viaje Sacro» no han sido bien interpretadas, o bien el monumento se arruinó en época distinta a la que se ha supuesto.»

Es mi opinión particular que ambas cosas son ciertas: aquella como consecuencia de ésta. La observación más superficial hace ver que el exterior de la rehecha cabecera, está coronada por una serie de canecillos de un perfil tan típicamente gótico, que su uso no ha de traerse más acá de los comienzos del siglo XVI; sólo por un caso de extraordinario *arcaismo* pudiera concederse que hubiesen sido labrados con

posterioridad a la visita de Ambrosio de Morales. Pueden haber sido aprovechados de un edificio anterior, se dirá. Cierto es: pero pareceme que hay que forzar un poco la racionalidad de la conjetura.

Otro dato: el cronista de Felipe II repite en su descripción el concepto de la pequeñez de la iglesia: «Es pequeñita»—dice primero—: «espanta un brinquiño» (1)—añade luego. ¿Hay modo de compaginar tales conceptos, con las dimensiones de la basílica que las modernas investigaciones hacen prever, una de las mayores del país y de aquel tiempo, si Ambrosio de Morales la hubiese visto íntegra?

Y en fin, y concluyentemente: las medidas asignadas por éste, no pueden en modo alguno aplicarse a la iglesia en su primitiva integridad. En cambio, son reales, *refiriéndolas al cuerpo de la iglesia tan sólo*. Luego ¿habrá que afirmar que en 1572, San Miguel de Linio estaba ya rehecho y en la actual disposición; y así tendremos la interpretación verdadera de la discutida reseña de Morales?

Un punto queda por aclarar. El cronista dice que «en el crucero» había *doce columnas*, de jaspe las más de ellas. ¿Serían las sustentantes de las arquerías interiores del ábside? Hoy no están en ese sitio ni en ninguno. Sin duda fueron quitadas en época posterior a 1572.

* * *

Volvamos a los descubrimientos del Sr. Llano Roza. No son completamente originales. El Sr. Gómez-Moreno, de la *Junta para ampliación de estudios e investigaciones científicos*, en viaje de estudio efectuado en 1910 con varios alumnos, escavó y anotó un frogón de cimiento, alineado con la fila de columnas de la derecha del viejo monumento: el que señalo con rayado cruzado

SAN MIGUEL DE LINIO

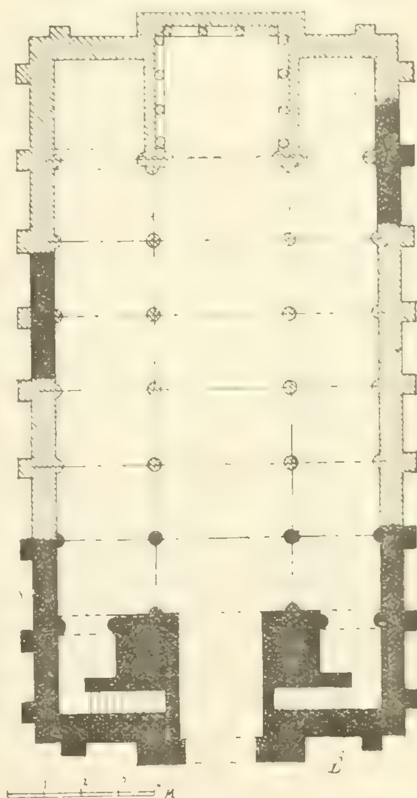


Fig. 2.ª — Reconstitución de la planta.

(1) «Alhaja pequeña o juguete mujeril. Dulce, menudo y muy delicado...» *Diccionario de la Real Academia Española.*

en el adjunto plano del Sr. Llano. Ciertamente, los hallazgos de este son de mayor consideracion e importancia. Dando por seguro que los cimientos descubiertos están situados con relación a las partes viejas, como el plano indica, es notable la exacta correspondencia de aquéllos y éstos: luego lo hallado perteneció sin duda ninguna a la porción desaparecida.

Sobre ello dibuja el Sr. Llano una hipotética planta perimetral: yo la completo sobre la base de los tres ábsides cuadrados (característicos de las iglesias *asturianas)* y de una sucesión de cinco tramos análogos al conservado (fig. 2). Para dar por buena esta disposición, hay que partir del supuesto de que en el siglo IX y siguientes, no existía aún el barranco que ahora se abre detrás de la iglesia, pues la supuesta planta lo alcanza en parte. ¿Será conocido algún dato local sobre esto?

SAN MIGUEL DE LINIO



Fig. 3.ª — Otra reconstitución.

Otra conjetura que surge naturalmente como consecuencia del hallazgo del cimiento transversal, es la de que éste pertenece al muro de testero de la primitiva iglesia, que, entonces tendría la planta que supone la figura 3.ª, sin más diferencia con la anterior que el acortamiento de la longitud total. A tal disposición es opuesto el cimiento del contrafuerte ahora encontrado, pues rebasa el límite de la supuesta planta, lo cual es incomprensible.

¿Estará la verdad en una de estas soluciones? Suponiéndolo, surge un nuevo problema. ¿Cómo sería la *constitución estructural* de San Miguel de Linio, y, en consecuencia, la fachada lateral? Ahora hay sobre el segundo tramo, un cuerpo elevado a modo de crucero (1) que se acusa lateralmente por un alto piñón. A cualquiera de aquellas plantas supuestas, correspondería necesariamente, o el que las naves bajas se prolongasen en esa altura hasta los ábsides, resultando entonces el

(1) Véase la fotografía que ilustra el estudio del Sr. Selgas, en el tomo de 1909 de este BOLETÍN.

singularísimo caso de una iglesia con el crucero en los pies: o el que hubiese otro crucero delante de los ábsides, con un nuevo piñón lateral, dando un *tipo* no menos anómalo y raro.

Habrá que esperar a que mayores excavaciones pongan en claro el problema de la planta, y sobre ella, más sagaces congeturas hagan racional un proyecto hipotético de reconstitución del interesantísimo monumento ovetense (1). Pero no cabe dudar que las investigaciones del Sr. Llano Roza han abierto horizontes precisos a los futuros trabajos y estudios.

VICENTE LAMPEREZ Y ROMEA,

Arquitecto.

(1) Tengo entendido que se estudia este punto en un libro que prepara el señor Gómez Moreno sobre las iglesias españolas de los siglos IX y X.

El 18 de Diciembre de 1916 falleció nuestro querido consocio el ilustre arquitecto y académico D. Fernando Arbós y Tremanti, cuyas bellas obras—recuérdense el panteón y la torre de Atocha, la iglesia de San Manuel y San Benito, y tantas otras,—han de ser testimonios perpetuos de su genialidad artística.

Para la vacante en la Real Academia de San Fernando, por unanimidad, consagrando méritos indiscutibles, ha sido elegido el Sr. D Vicente Lampérez y Romea; por cierto: antes del año de haber ingresado con tan gloriosos prestigios en la Real Academia de la Historia.

Esta Revista, que tanto y tanto debe al queridísimo consocio Sr. Lampérez, celebra, como nadie, la acertadísima elección de la Academia de Bellas Artes.

LA REDACCION

CUDILLERO

IMRESIONES DE UN EXCURSIONISTA

El paisaje que se descubre a vista de pájaro desde las alturas de Soto el Barco, no es para descrito sino hecho exprofeso por la Naturaleza y el hombre para recreo de los sentidos. Aquella puso lo más, el río, el valle fertil, los bosques que pueblan las laderas y en el fondo, el mar: luego, con el tiempo, el hombre canalizó el Nalón (que fué río de plata hasta que la industria carbonífera lo convirtió en río de tinta) esmaltó sus riberas con pueblos y caseríos, y con metódicos cuanto variados cultivos, produjo todas las tonalidades del verde, desde el obscuro de los pinos y robledales hasta el claro aterciopelado de los prados: entonando con el verde, nótase el azul del Cantábrico y exaltado por el contraste, el rojo de los tejados. Aún hemos de añadir algunas nubes blancas navegando en el celeste del cielo, el gris del magnífico puente de hierro que prolonga la carretera sobre el río y los techos pizarrosos o plomizos de algún hotel. Este paisaje brillante a la luz del meridiano, se apaga, dulcifica y adquiere un carácter de blanda melancolía cuando las nubes velan el astro rey. A mí, hijo de un país en donde el sol estival nunca se turba por las nubes, no sé decir qué días me gustan más en la costa Cantábrica; si los días pardos y luminosos con las bahías inmóviles como espejos o los que el sol tiñe de azul turquí el mar y presta a las montañas suaves tintas rojizas, cárdenas o azules.

Rojizas son también las trincheras del ferrocarril vasco-asturiano que tiene su término en San Esteban de Pravia y para que ninguna nota de color falte, se destacan en el muelle los tonos vivos de un vapor recien pintado, brillando al sol que también saca chispas metálicas del negro carbón que constituye la más opulenta mercancía de aquel puerto. Apunto también en mi memoria, el contraste entre los hotelitos nuevos, algunos elegantes, de San Esteban de Pravia, los vapores, el ferrocarril, el puente de hierro antes mencionado, con las ruinas de un castillo medioeval, vestido de hiedra y que parece más que vigilante fortaleza, capricho de pintor que quiso acabar el cuadro situándola del

otro lado de la ría: ésta, como todas las de Asturias, Galicia y Santander, convierte en anfibios a los pobladores de sus riberas, que tanto manejan el remo y las artes de pesca como la azada y los aperos de labranza. Aquí el Nalón separa los dos aspectos de la vida del cántabro, pues en la orilla derecha domina la agricultura, cuanto el comercio del mar en la izquierda.

Antípoda de San Esteban, entre la playa y una alameda que a medias vela sus encantos para que se les suponga más exquisitos, se encuentra una coquetona villa de recreo veraniego, La Arena, bien amada de los pudientes de Asturias y no menos conocida de los de tierra adentro.

Almorzamos en una fonda de San Esteban, con menos aparato que en cualquiera de los buenos hoteles de Madrid, mas con minuta que no desdeñaría Lhardy y que agradeció primero nuestro paladar y luego el estómago. Para comer bien, además de buenos manjares, se requiere apetito y amena compañía: ésta no podía ser más agradable; dos amigos; ella, D.ª Cándida F. de Fernández, una dama simpática en todos conceptos, fina, instruída y de muy delicado paladar literario; él, amable, obsequioso, convenía conmigo en la afición fotográfica y como yo, iba provisto de una cámara con todos sus accesorios. El apetito lo llevábamos abierto de par enpar, pues habíamos salido por la mañana de Gijón, del gratísimo hospedaje de mi querido compañero D. Esteban González Diez, de cuya familia eran mis dos compañeros de excursión. Hay que contar también lo que abre el apetito las emociones de un viaje, en automóvil, por la costa, que si un paisaje terrestre es bello, aún le supera la marina que se divisa al trasponer el alcor.

Desde San Esteban de Pravia, a la izquierda del Nalón, se asciende a un lindo pueblecito, Muros, en la opuesta eminencia a la que sustenta el Barco, antes mencionado. También desde Muros se domina un espléndido panorama, más agrícola que marino, pues se ve menos río y escasamente el mar. Todavía se asciende desde Muros hasta dominar una meseta con dilatado horizonte marino, vestida con la rica y variada vegetación asturiana; y en los pliegues de esta meseta, hacia el Sur, se adivinan medio ocultos entre el follaje, lindas casitas y algunos hoteles, tan suntuosos que harían buen papel en el paseo de la Castellana de la villa y corte: esta población, que parece colonia de ricos veraneantes, es Somado, y caminando hacia el mar pronto se llega a un palacio rodeado de espléndido parque con avenida versallesca y lujo equivalente en el interior: su propietario, un anciano amable, nos enseña lo más notable de las suntuosas estancias de aquella magnífica

posesión que por extraña anomalía lleva un nombre despectivo «El Pito». D. Fortunato de Selgas, su dueño, era conocido mío de nombre, porque le había oído muchas veces en boca de mis amigos, que lo son del Arte, y últimamente por un folleto que me regaló mi compañero don Fermín Canella, principescamente editado por Selgas, en el que se da cuenta de la historia, vicisitudes y restauración hecha a su costa, de la basílica de San Julián de los Prados, en Oviedo. Y no digo más, porque la publicación referida y su autor son conocidos de los lectores del BOLETÍN. El propietario de «El Pito», hoy amigo mío, nos aconsejó que no dejásemos de visitar a Cudillero, su pueblo natal y digno de ser visitado por más de un concepto; seguimos su consejo y montamos en el automóvil, no sin detenernos un instante a contemplar las escuelas y la iglesia, con las que D. Fortunato ha querido apuntalar y fortalecer su opulenta morada, pues en efecto, nada defiende mejor la riqueza que el buen empleo de ella, ni cabe oponer contra la barbarie y la crueldad mejores recursos que la enseñanza y el amor predicado por Jesucristo.

Atravesamos por excelente carretera campos virgílicos pertenecientes aún a la afortunada meseta, siempre con el mar a la vista y frescos los recuerdos de las porcelanas japonesas, sajonias y retiros, cuadros de Jordán y del Greco, frescos y copias de obras maestras, del palacio de «El Pito».

Poco más allá hace su presentación un arroyo sin nada de particular que le distinga de tantos de su clase como corren por Asturias en busca del agua marina: pronto la carretera queda asombrada a la derecha por una alta montaña y no corremos mucho cuando notamos que el horizonte se cierra también por la izquierda, quedando arroyo y carretera (esta última convertida en calle por la frecuencia del caserío) en una estrecha hoz. Encuéntrase el viajero encajonado en el camino, sin más cielo que el que tiene encima de la cabeza y pensando si tendrá que retroceder en aquel callejón sin salida, pues el frente lo cierra también el monte; más a poco reflexivo que sea, le ocurre que por donde el río se abre paso, bien puede caminar un hombre y abrirse el carril de una vía, la cual, con el arroyo, describe una curva muy cerrada y se precipita calle abajo en un barranco tan hondo que hay que dejar el automóvil y proseguir a pie, porque se concibe que aún pudiera bajar la máquina ¿pero subir? Necesitaría alas en vez de ruedas. Bajamos la calle, mas bien zanja o trinchera, limitada por casucas obscuras de las cuales sale un aire pesado y húmedo; al parecer, estas viviendas no reciben más luz ni ventilación que las que permiten los





Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

CUDILLERO (ASTURIAS) Dos vistas panorámicas del puerto y pueblo

huecos que se abren en la fachada, ya que por detrás las ahoga el monte. De vez en cuando la calle se interrumpe para dar paso a unas escaleras casi verticales, que trepan monte arriba en busca de otras casas y éstas van destacándose en sucesivos planos hasta las cimas.

Cuentan de un rey cristiano, recién conquistada Sevilla, que subió a caballo a la Giralda: en Cudillero, Alfonso el Sabio, a quien se atribuye la habilidad ecuestre, no lograra escalar como jinete las viviendas altas de este pueblo, que se fundó en sus días, como no montara en un Pegaso. Yo he visto, hace muchos años, en Martos, un burro asomado por la ventana de un piso tercero y aquí, si hubiera individuos de esta especie, también podrían asomar la grave y melancólica cabeza por los últimos ventanales de la casa; a ellos miré, curioso, por si divisaba los cuernos de alguna vaca cuyo establo se alzara en el piso alto aunque el rumiante saliera a lo llano por la puerta trasera vecina al monte.

Otra vez se interrumpe la calle, no directamente por la montaña, sino por un edificio al parecer lonja del pescado que se planta en medio de la carretera como diciendo *non plus ultra*, y en garantía del impedimento, a retaguardia se encuentra el monte incrustado de casas como se ha dicho. Pero hay más allá, torciendo otra vez a la izquierda y esta vez la salida es definitiva, pues se encuentra el minúsculo puerto azotado por el mar que siempre bate allí con cólera, la tierra esquiva, ya que en lugar de blanda arena le reciben y hostilizan guijas puntiagudas y pedruscos. En la poca tierra que en el menguado puerto deja libre la marea llena, se amontonan varadas multitud de lanchas de pesca y mástiles que sostienen las redes extendidas secándose; otras embarcaciones a flote se preparan para salir a la pesca o la descargan en el muelle desde donde, en cestas sobre la cabeza, la portean las mujeres a la lonja, al mercado o a las fábricas de conservas.

La impresión primera que sentí en Cudillero, fué la de tozudez y terquedad de la especie humana; la hoz, el boquete que se fraguó el arroyo, en fuerza de empujones hasta precipitarse en el mar, no era habitable, ni las laderas escarpadas tampoco; a lo sumo prestábanse a nido de águilas o madriguera de topos, pero los pescadores averiguaron que por allí abundaba la pesca y desde el siglo XIII disputan a la hoz y al monte lugar para sus viviendas.

El interés de la industria pesquera, tal vez al abrigo ofrecido por el minúsculo puerto, aferraron el pescador a Cudillero desdeñando otras conchas más asequibles de la costa; eso sí, hipotecó al establecerse en el barranco la salud de las generaciones venideras porque no hay más que ver las casas para comprender que allí los microbios, que como los

malhechores huyen del sol y de la anchura, acechan a los pobres vecinos para anticiparlos la otra vida con el pretexto de cualquier infección. Felices las casas de lo alto, que si cuesta subir a ellas, gozan de vistas, de luz y de aire.

Y así como caen los logreros y parásitos donde quiera que hay algo que chupar, así dicen las crónicas (1) que acudió a sacarles el jugo a los pobres marineros de Cudillero, en la Edad Media, una familia de estirpe leonesa, la de los Omañas, que tiranizó la población hasta que por la fuerza y por el cambio de las costumbres se vió en el siglo XVI, libre de las exanciones feudales Penoso había de ser para aquellos bravos que a diario se jugaban la vida en el mar y que luego compartieron con Pedro Menéndez la heroica conquista de la Florida (2) sufrir la impertinente tiranía de los Omañas, ya obligándoles, mal su grado, a entregarlos el mejor pez de la pesca, a no encender fuego mientras no vieran salir humo por la chimenea del castillo, ni abrir las ventanas en tanto permanecieran cerradas las de la mansión feudal.

Las calles, en rampas o en forma de escalera que trepan por el monte en busca de las casas de lo alto, ponen a prueba los pulmones y el corazón de los vecinos. ¡Y cómo tendrán estas preciosas vísceras los habitantes de un pueblo que en su foco carece de aire en las casas y se reunen en la taberna; el alcohol de hoy es peor que los Omañas de antaño, aunque aquellos molestaran más; y gracias a que los hombres pasan la mayor parte de su vida respirando el aire del mar.

Las mujeres del pueblo beben como los hombres y no respiran el aire puro del Cantábrico; quizá por esto, es su humor inestable y pendenciero. Un célebre novelista asturiano y de vista penetrante, que sin duda trató a las mujeres de Cudillero, las describe elegantes y esculturales cual diosas griegas. Así lo creo, siempre que se trate de mozas entre los quince y los veinticinco, pues en la juventud, a despecho de todos los enemigos de la robustez, lucen los gentiles y nobles moldes ancestrales de la hermosa raza cántabra. Yo he visto sardineras de Laredo, de líneas estatuarias, andar majestuoso y porte distinguido; mas a la vuelta de los treinta años, y antes si se casan, decaen, se marchitan y deforman, se les seca o cae el pelo, pierden el brillo de los ojos y la frescura de la tez; en pocas palabras, las pobres pejinas (que con este nombre se las conoce) envejecen en la edad en que otras mures, mejor cuidadas, alcanzan el máximo esplendor de su belleza.

(1) Así lo cuenta el P. Carballo en su *Historia de Asturias*, según nota que me dió el señor Selgas.

(2) Los de Cudillero armaron y tripularon la nao *Espíritu Santo*.





Fototipia de Hauser y Menet. Madrid

CUDILLERO (ASTURIAS) Aspecto del Caserio. La plaza

Lo que no pierden las sardineras de Laredo, ni por lo que ví las mujeres de Cudillero, es la soltura de la lengua; hablan con desenfado, como el que tiene costumbre de decir y escuchar cuanto le viene en gana; hablan siempre, solas o acompañadas, y si no charlan, cantan por no callar.

En los pueblos pequeños, sobre todo si la vida es semejante, como ocurre en los costeros, no hay gerarquías: todos y todas se tutean, se interpelan, se alaban, se injurian y hasta se pegan, si viene al caso, sin perjuicio de volver a la antigua amistad la cólera pasada. Los vecinos pudientes y los veraneantes habitan en casas alejadas del foco de la población y no frecuentan, sino superficialmente, las relaciones con los vecinos, los cuales viven dentro y fuera de sus viviendas, como si estuvieran solos en el mundo.

En Cudillero todo sér viviente vive de la pesca. Comienzan las plantas por extraer su alimento del abono hecho con detritus de peces; las aves de corral también picotean y llenan el buche con cabezas y tripas de sardinas y bonitos y otros despojos ícticos; también con pescado se ceban los cerdos y se nutren los gatos, las ratas y hasta los perros; el rey de la creación se nutre de la pesca, comercia con ella, es la primera materia de su industria y, convertida en dinero, se transforma luego en barcas y artes de pesca, en pan, casa, ajuar y aguardiente. No se ofendan los honrados vecinos de Cudillero si le llamo ***pueblo de pesca;*** ninguno con mejor derecho a este título.

He leído en un periódico de modas, que por casualidad cayó en mis manos, que la guerra impuso la falda corta, pues requisados para los menesteres bélicos los automóviles, las damas habían de acortar el vestido so pena de emplear las manos en recogerlo si no habían de mancharse con el lodo de las calles. Esta razón podía alegarse para las damas parisinas que circulan por calles que abundan en barro como las de Madrid; pero las pescaderas de la costa cantábrica llevan la saya a la rodilla y van en pernetas para poder entrar en el agua y sacar la pesca cuando en la baja mar la lancha no puede atracar al muelle. Y, sin embargo, de ser esta ley general en los pueblos costeros, la mayor parte de las mujeres que vi en Cudillero, si bien vestían falda corta, iban calzadas y con medias. En Málaga, cuando se ve una mujer joven mal calzada, puede afirmarse que tiene telarañas en el estómago de no comer, como ellas dicen, pues lo último que escatiman es el zapato para lucir el breve pie: en Cudillero, a lo que reparé, la coquetería tiene un piso más alto, pues las mujeres van mejor peinadas que calzadas.

Un aficionado a la fotografía como yo, que cuento por millares las de mi colección y que además llevaba un aparato con excelente objetivo, trípode, etc., se vino de Cudillero sin obtener una mala vista, a pesar de haber asuntos para unas cuantas docenas de placas. Era ya muy tarde, poca la luz y habíamos de regresar a Gijón: por estas causas he tenido que ilustrar con fotografías ajenas el presente artículo. Mientras padecí la fiebre fotográfica, no hubiera creído al que me dijera que iba yo a publicar mi primer artículo en el BOLETÍN DE LA SOCIEDAD DE EXCURSIONES con fotografías de otro. Así es, y gracias al que me las dió.

JOSÉ GOMEZ OCAÑA.

En Castellón de la Plana, el 9 de Marzo de 1917, ha fallecido, malogrado, el celoso Secretario de la Comisión de Monumentos, D. Ramón Huguet y Segarra. Entusiasta de los estudios histórico-artísticos, elaboró la parte correspondiente a los de aquella provincia en el volumen de Castellón, de la conocida Geografía de España, ilustrada profusamente, que dirige el Sr. Carreras Candi, en Barcelona. (Véase nuestra revista, año 1916, pág. 251). Y en 1913, había impreso un bello estudio intitulado "Los cuadros del pintor Francisco Ribalta existentes en Castellón" (Castellón, 66 páginas de 21 por 14 cm. con bellas láminas) alguno de los cuales había sido descubierto por el propio Sr. Huguet.





Corfú: Las excavaciones en el camino de Cannone

JOSÉ GARNELO Y ALDA. Impresiones de Viage (al óleo)

Cuatro palabras recordando un viaje a Grecia

Corfú. — Olimpia. — Corinto.
Eleusis. — Atenas. — Delfos.

En la primavera de 1911 celebróse en Roma un festival artístico internacional, un Congreso, fiesta de la paz en que fraternizamos numerosos artistas venidos de todas las naciones; uno de ellos era el acuarelista griego Androutzos, y al darnos el saludo de despedida, concertamos una excursión a su país; él residía en Corfú, y ocasión tan tentadora de hacer una excursión por Grecia, no pudo resistirla mi amor a las ruinas y monumentos de aquel país privilegiado, y a los pocos días embarcábamos en Brindisi para

Corfú

Fué una noche espléndida, un amanecer radiante del mes de Abril cuando navegando por las costas de Albania, tocamos en Santi-quaranta, y desembarcábamos después en la hermosa isla de Kérkera a eso del mediodía.

Santi-quaranta es de aspecto mísero y medioeval, contribuye a ello la montaña pelada y sin vegetación, y el cerco amurallado, con numerosas torres almenadas, que protege la ciudad, pueblecito insignificante en el fondo de una bahía amplísima y cerrada por altas montañas. Corfú es todo lo contrario; riente, con sus naranjales y sus casitas blancas, parece un trozo de sierra cordobesa besando las azules y tranquilas aguas de un mar lleno de tradiciones y poesía.

Nuestro amigo tiene allí una residencia de campo que es una delicia, enclavada en un vergel de lirios y rosas fuera de la población; domina en un alto las dos bahías que rodean la ciudad al mediar en el camino de Cannone, la una da al mar libre, la otra es una especie de laguna al interior, a la cual pasa el mar por un angosto estrecho, en cuyo centro está el legendario islote de Ulises, macizo de cipreses que dió a Böklin el tema para su cuadro *La Isla de los Muertos*, y donde se supone que el héroe de Odisea, náufrago y lejos

de los suyos, encontró la regia hospitalidad de que nos habla Homero.

Al lado de la casa de Androutzos, entre un monasterio y una hermita derruida, se estaban realizando las primeras sorpresas de unas excavaciones; allí sentí los encantos de esa emoción incomparable del arqueólogo viendo las piedras recien salidas de una excavación y descifrar los fragmentos escultóricos de un monumento que los siglos ocultaban en las sombras de la tierra. Allí seguramente hubo un templo de estilo arcaico y aquellos relieves componían el frontón; las



líneas grabadas nos dirán el esquema de lo que representaba: del lugar de aquellas excavaciones es el cuadro que reproducimos en la lámina primera.

Corfú no es tan rico en arqueología y monumentos como el resto de Grecia, pero es incomparable por el aspecto pintoresco de los trajes popnlares y por sus paisajes: de ellos damos uno en estas páginas recordando en él los bosques de olivos seculares, las laderas de cipreses que tan poéticos hacen aquellos rincones solitarios de la agresta montaña, toda poblada de santuarios, masías de campesinos y villas reales de gran magnificencia.

Una noche de navegación y unas horas de tren nos trasladaron de Corfú a

Olimpia

Olimpia no es pueblo, es un pequeño valle rodeado de montañas, surcado por un río, el Alfeo, y un arroyo, el Cladeos, afluente del primero, en cuyo encuentro está el recinto sagrado del Altis; apenas hay poblados en aquellos contornos, y sólo los dos edificios modernos, el Museo, de corte clásico, y el Hotel, de corte docente, limpio y cómodo, interrumpen la soledad de aquel paisaje, campo donde la Naturaleza prodiga las galas de una vegetación exuberante; verdes se-

menteras nos ciñen el camino que conduce a las ruinas, y ya en éstas, el matorral bravío tiende a ocultar los mármoles recien desenterrados; todo aquel ámbito es de aluvión moderno, aluvión que en el siglo VII de nuestra era cegó con una capa de cuatro a cinco metros de tierra la agrupación de monumentos, ya tan saqueados y maltrechos de su esplendor pagano por la mano del hombre, en los rudos combates de los ideales, en esa formación ética de los pueblos, más furiosa e implacable a veces que las mismas conmociones geológicas sobre los continentes.

Estábamos en el lugar donde se celebraban las olimpiadas, en el gran santuario del padre de los dioses; ¿cuántos corazones de artistas, de sabios, poetas, héroes y guerreros no se habrán ensanchado de gozo en aquel lugar? Cruzamos por un sencillo puente de madera el barranco formado por el histórico río, y penetramos en el recinto de las ruinas; a poco dimos con el Héræon, unas filas de columnas dóricas del más primitívo galbo, aún están en pie; este lado izquierdo del rectángulo originario del Altis resistió mejor el ímpetu de aluvión desvastador, y las excavaciones alemanas llevadas a efecto con largueza de medios y estudios, tuvo la suerte de encontrar en el segundo intercolumnio de este templo la estatua del Hermes de Praxiteles, que se conserva en el Museo y es la estatua más documentada y el ejemplar más bello en el arte de su época, siglo IV (a de J. C.); el mármol cristalino de Paros conserva aún su primitiva y pulcra policromía, mármol que se labró en la oscuridad y se extrajo de oscura cantera, por lo que llamaban *Licnites;* la estatua la admiramos en una sala especial del Museo, es de una belleza serena y atrayente, no impone, pero encanta; siguiendo este costado del área de ruinas encontramos la exedra de Herodes Atico, los cimientos y fragmentos de mármol de otros muchos exvotos y tesoros dedicados al dios de los dioses por provincias, ciudades y tiranos de aquellos tiempos, y terminamos en el estadio aun a medio excavar; bajando al costado Sur, una hilera de trozos de mármol, despojos de otros monumentos formando calle, nos deja delante de la plataforma del gran templo de Zeus; subimos tres gradas de piedra caliza muy porosa y carcomida, como destinada a ser revestida, y pisamos a poco en el pavimento de la cela del templo formado por un mosaico de piedrecitas de río blancas y negras que dibujan un complicado menandro, a trozos descarnado y borroso, a trozos plantas verdes amenazan la extensión de la ruina; pisamos después el lugar que ocuparon las columnas interiores del templo, el sitio donde se asentara el pedestal de la estatua cris-

elefantina del Júpiter olimpico, labrado por Fidias, ¡cómo no sentir una honda emoción, cómo no abstraerse un momento recordando cuanto pudo pasar y cuanto se ha escrito y hablado de aquel sagrado monumento!

El dios colosal sentado en su trono llenaría aquel ámbito del templo, como llena una joya el estuche que la aprisiona; su cabeza, de dos metros y medio de tamaño, tocaba casi a la techumbre; en los tiempos heroicos de Alcibiades y bélicos de los sucesores de Alejandro, hasta en los años de Sila, su contemplación conmovía el alma de los griegos; más tarde, en los tiempos del eclecticismo romano, callan los poetas y hablan los retóricos; historiadores como Pausanias, llenos de curiosidad más que de admiración, y descripciones como la de Luciano, les hizo decir: «Veis por fuera al dios tonante y poderoso, y le miráis por dentro, y todo son clavijas, hierros, maderas y tornapuntas».

De tan soberbio templo sólo podemos bordear la plataforma y saltar por entre los restos de los tambores de sus columnas y capiteles; al lado de uno de ellos tomé un detenido apunte; aquellas enormes rodajas, como vértebras de un organismo soberano conservando en hileras la última postura de su derrumbamiento, me hicieron sentir hondamente y hasta tocarlas con cariño; bien de cerca pude observar cómo es piedra formada por amasijo de conchas, conglomerado que se cubría de estuco, y aún se descubren varias capas de éste superpuestas.

A unos doscientos metros del basamento del templo de Júpiter nos enseñaron una iglesita bizantina de los primeros siglos, a la que se denomina el taller de Fidias, porque alli trabajó el gran artista, durante cuatro años, su obra inmortal. En el Museo admiramos los frontones de Alcamenes, la victoria de Peonios y un sinnúmero de interesantisimas vitrinas con fragmentos de todos los estilos del ciclo helénico, los exvotos paganos codeándose también con las lámparas de bronce de los primeros siglos del cristianismo, objetos que reunidos encontraron la misma suerte en el furor de los elementos.

No hay tiempo para más y nos ponemos en camino.

Corinto

El ferrocarril que va de Olimpia a Corinto por la línea Patras Atenas, toca la orilla del mar Jónico y bordea toda la costa Sur del golfo de Lepanto, y en todo su trayecto se goza un panorama bellísimo; lle-

gamos a Corinto al comenzar la tarde con tiempo de subir a caballo hasta la Acrópolis y contemplar allí la puesta del sol; del viejo Corinto aún están enhiestas las siete columnas del templo de Apolo, siete fustes monolíticos de siete metros de alto, coronados con algunas piedras de su entablamento; a un lado están las ruinas recién excavadas por los norteamericanos; en ellas, a la derecha, el Períbolo de Apolo y la fontana de Pirene formada por tres exedres, dos a los lados y una al frente de la roca socavada donde brota el sagrado manantial; del lado opuesto la fuente Glauca, cisterna primitiva, nombres de ninfas enamoradas, encanto de las musas, compañeras de Apolo; ya muy cerca de las puertas amuralladas de la Acrópolis, bajo una arcada árabe, está la fuente de Pirene superior, transformada por los turcos en prosaico abrevadero militar; franqueamos, por fin, las murallas y vericuetos interiores de aquella fortaleza de las alturas de la Acrópolis, y saludamos casi en su punto más alto una ermita ortodoxa cercana a las losas de basamento de aquel templo de Afrodita, que habitó la Astarté de los fenicios primero, y más tarde la Venus que adoraron griegos y romanos con los más ricos presentes; desde allí, por fin, saludamos el mar de Egina, entre el archipiélago de los ciclados, adivinando el saliente de la Acrópolis de Atenas; al Sur el macizo montañoso del Peloponeso, y al Norte el monte Parnaso, con sus nieves eternas, reflejábase en las aguas del mar de Corinto.

A poco de franquear el itsmo por ferrocarril se viene a costear el mar de Megara, el golfo de Salamina, y se desciende en

Eleusis

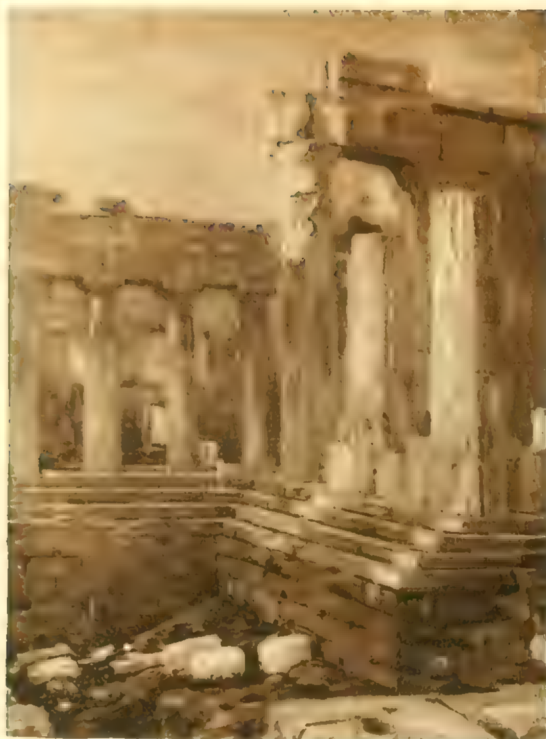
Eleusis y Atenas, eran dos poblaciones hermanadas en los cultos a sus divinidades favoritas; los misterios de Eleusis eran la fábula de la cosmogonía encarnada en Ceres, la madre dolorida que pierde a su hija Proserpina durante los largos meses del invierno, y al abrazarla en primavera, la tierra toda se viste de gala, y frutos y flores es el regalo de los dioses a los hombres. Atenas era el culto a Minerva, la virgen nacida de la cabeza de Júpiter, la diosa castísima consagrada a las ciencias, las artes y las armas, todas las fuerzas superiores del espíritu; ella triunfa en su disputa por poseer la tierra del Atica por ofrecerle un ramo de olivo, el fruto más privilegiado para bien de los mortales. Ceres es la energía material, Minerva la energía moral. Eleusis y Atenas se completaban: el culto de una hacía los

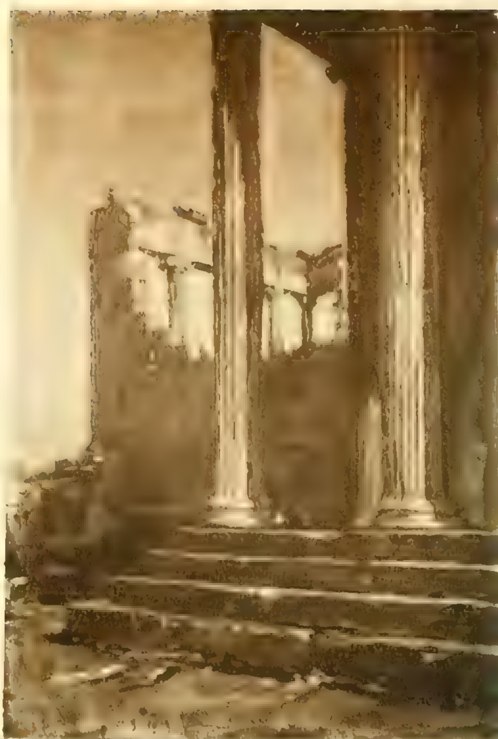
hombres sobrellevar las fatigas de la agricultura como un mandato religioso, y era ejemplo el don recibido por Triptolemo con el primer grano de trigo obtenido de las mismas manos de la diosa; de otra parte, Palas Atenas, Palas Prómacos, Palas Broemia, alzaba su lanza y su escudo para proteger a su pueblo de todos los bienes espirituales; una y otra población se unían por la vía sagrada, y las procesiones Eleusiacas y las procesiones Panatenaicas iban de una a otra ciudad, y toda la travesía era una población de jardines, tumbas, mansiones señoriales, casas de labor, etc., etc.; en la primavera se celebraban las grandes panateneas y las pequeñas eleusiacas; en otoño las pequeñas panateneas y las grandes eleusiacas, y el estar iniciados en el secreto de sus misterios era el timbre de cultura, el grado doctoral de todo ateniense, misterios que a fuer de representaciones mímicas, dramáticas, cantos y danzas, imponían a los iniciados del sentido de la inmortalidad, en la rotación constante de los espíritus sobre la tierra, en el sér y el no sér de la dinámica germinal.

Todas estas divagaciones venían a mi mente sentado sobre las recién excavadas ruinas de Eleusis, plataformas y gradas de mármol que rodean la gruta de Plutón, el templo de Ceres y Proserpina, la gran sala de la iniciación con sus graderías excavadas en la roca en línea recta, y dando frente al mar al golfo de Salamina, con su histórica isla al fondo, iluminada como ascua de oro por los rayos del sol a media tarde.

Completa el recinto de las ruinas una ermita que no pude visitar y un Museo lleno de curiosos restos de todas las edades griegas, desde grandes ánforas micenianas a la estatua obligada de Antinoo, la que después de los grandes saqueos artísticos de los santuarios por Sila y Nerón, vino a repoblar los pedestales vacíos, reaccionando aquel ocaso del arte helénico por el llanto elegiaco de un Emperador romano, apasionado cutivador del arte.

Nosotros vamos a seguir la vía sagrada para entrar en Atenas; son unos kilómetros en coche por una buena carretera; a mitad de camino visitaremos el monasterio solitario de Daphni, donde hubo un templo a los amores de Apolo; sobre su ruina se levantó una iglesia bizantina, y sus preciosos restos, casi íntegros, nos encantaron; allí, los mosaicos del siglo XI nos hablan de un arte muy avanzado del bizantinismo precursor del Renacimiento; los tipos tienen vida, las composiciones son animadas, y acariciamos la consecuencia que si Cimabué representa el espíritu bizantino de la icónica, seguido más severamente por los artistas continentales, Giotto representa el bizan-





Pórtico Norte del Erecteo



El Templo de la Victoria Aptera

JOSE GARNELO Y ALDA. Notas de la acrópolis de Atenas (al óleo)

tinismo meridional que se refleja en el espíritu realista de estas composiciones.

Atenas

Ya cerca del término de esta excursión nos apeamos otra vez para saludar el llamado olivo de Platón, viejo y tradicional retoño que marca el solar de aquella Academia, donde los diálogos de Sócrates cual el Fedro, dieron a la filosofía del arte los cánones de principios inmutables. Por fin, entramos en Atenas por el cerámico; es la ruina más variada la que nos ofrece aquel punto de la vía sagrada, donde se aglomerarían sinnúmero de tumbas y pequeños monumentos votivos, lugar enclavado en el barrio obrero de broncistas, cinceladores y alfareros, y así encontramos en sus cercanías, el templo de Vulcano, el que conocemos generalmente con el nombre de templo de Teseo, casi íntegro en nuestros días, el que pude ver lleno de restos de mármoles decorativos de estilo árabe y bizantino, y se me dijo que se preparaba para Museo.

Del templo citado, parte y vuelve el antiguo camino después de circundar la Acrópolis; la vista desde aquel punto es admirable: a nuestra derecha el Areópago, al fondo el monumento a Filipo Papos, y, en último término, el monte Pentélico; al centro el macizo de la Acrópolis, por el lado de los propíleos, y rematando el macizo del Partenón y del Erecteo, destacándose sus siluetas sobre el cielo con áurea majestad; a la izquierda el montículo del Icabetus, y en primer término, la colina de la Ninfa. Era el último monumento del atardecer; la primera estrella de la noche brillaba sobre la magna ruina; mi emoción era extraordinaria; si mi vista saludaba el santuario del arte, mi corazón departía con los seres amados, a quien en un hondo recuerdo quería comunicar el gozo sentido en aquel momento, gozo que se mostró sintetizado en una lágrima.

Al día siguiente escalaba los propíleos de buena mañana, tomando un largo reposo ante el pequeño templo de la Victoria Aptera, de una perfección de líneas y proporciones admirables; al ingresar pisando la resbaladiza roca hicimos frente a la columnata y frontón oriental del Partenón: su presencia se impone al ánimo más sereno; aquellos mármoles de soberbia grandeza parecen labrados de oro y marfil, un liquen ferruginoso los dora con recia pátina; yo perseguí a poco en todas sus líneas las sutilezas de la traza que tanto avaloran este monumento, observé cómo sus columnas se ordenan en insensible disposición cónica, dirigiéndose sus ejes a un punto de concurso a

doscientos metros hacia el cénit; cómo las columnas de los extremos están más ceñidas en sus intervalos; cómo la platabanda de la gradería en su base de sustentación, es ligeramente convexa, de tal modo, que puesto el sombrero en un extremo al mirar desde el extremo opuesto por la arista de la gradería queda oculto a la vista, merced a los 30 centímetros de montículo que en la extensión de sesenta metros forma una curva imperceptible al ojo distraído, pero siempre sensible a ese acento de firmeza, reposo y solemnidad que evoca el gran monumento.

El Gobierno griego se preocupaba en aquellos días de restituir en su verdadero lugar todos los mármoles de la Acrópolis, de todos los sitios del rededor de las casas de la misma Atenas, donde se encuentra un mármol que coincide por su forma con algún elemento arquitectónico de la gran ruina, se le lleva y se le estudia para restituirlo a su primitivo lugar; así se ve aquel ámbito de la Acrópolis lleno de fragmentos, no en el desorden de la hecatombe que los demolió, sino en el consciente desorden de una clasificación ordenada.

La Comisión oficial ha puesto en aquella explanada bancos de madera para reposo del visitante; uno me sirvió de mesa de taller, y largas horas me pasé pintando ante las piedras del Erecteo y del Partenón; el sol doraba con ricas tintas aquellas cariátides y aquellas columnatas, y el suelo verde de fresca vegetación acariciaba todos los resquicios de la roca para abrir al aire los nítidos colores de campos de amapolas y margaritas, jardín natural y silvestre, que una brisa vivificante venida del mar del Péreo, mecía en alegre inquietud, como una sonrisa virginal de la Naturaleza.

En la Acrópolis hay un Museo especial dedicado a las obras de arte encontradas en ella; de los tiempos de Solón hay el primitivo frontón del Hecatompedon en calcárea policromada; de la época pisistrátida las famosas estatuas arcaizantes con su bellísima policromía; del tiempo de Pericles alguna metopa y trozo de friso, que escapó a la codicia de Lord Elgin, y de la época de Calímaco las célebres figuritas de la Victoria de la sandalia, todos los relieves de la balaustrada que rodeaba el templo de la Victoria Aptera.

Abandonamos la Acrópolis para entrar en la Atenas moderna; llegamos al pie de la ladera Norte; allí está la ruina del teatro de Herodes Atico; más abajo el pórtico de Atalo y después el viejo teatro del Odeón; la linterna, monumento coreográfico de Lisicrates, la torre de los vientos más a la derecha, rodeando la falda de la Acrópolis, ¿no os trae a la memoria cada monumento histórico épocas florecientes del

mundo antiguo? Al pasar el tranvía de la Acrópolis a nuestro lado parece que nos despierta de un sueño: estábamos junto al arco de Adriano, aquella puerta que demarcaba la ciudad de Teseo a un lado, la ciudad de Adriano del otro, y tras él las columnas soberbias del Olimpium, el templo más monstruoso de proporciones de toda Grecia, contemporáneo de los de Balbek, concebido al regreso de las huestes vencedoras del Oriente, queriendo competir con los monumentos de las orillas del Eufrates y del Nilo; empezado en 174 (a de J. C.) por Antioco IV, lo termina Adriano, en 130 de nuestra Era: un espacio de 668 metros ocupados por un bosque de 104 columnas de 17 metros, 25 de alto y 2'25 el capitel corintio y frustes estriados; leo estos datos-cifras en la Guía y no sigo copiando, porque bastan ellos solos para darnos una idea del monumento que nos ocupa.

¿Qué más diremos de Atenas? No tenemos espacio para detenernos en llevar a esta narración otras múltiples impresiones de los Museos, de las estatuas recién extraídas del mar, de la policromía en el mármol, de infinitos detalles curiosos del Museo, de las pequeñas iglesias bizantinas, del traje, etc., etc.; por fuerza en este relato hemos de dejar dormir muchos de los apuntes de nuestra cartera.

Tomamos el vapor en el Pireo, con pena; es Atenas, con ser la ciudad del arte más humano, la ciudad riente, que por su luz y alegría es digna compañera de Sevilla y Granada: no es aquélla la capital de otra patria, sino la metrópoli de la patria del espíritu, de los amores del artista.

Al medio día atravesaba embarcado el canal de Corinto; a poco navegaba en dirección al mar de Lepanto; la tarde se ponía tempestuosa, bandadas de gaviotas acompañaban el vapor; el mar se oscurece también, pero está sereno, reflejando un cielo plomizo muy oscuro; descendemos en Itea, puerto a las faldas del Monte Parnaso, y a corta, pero empinada distancia de

Delfos

El amigo Androutzos no pudo acompañarme en esta parte de la excursión; yo no tuve la previsión de encargar coche; todos los pasajeros tenían dispuestos los suyos y partieron rápidamente; el intérprete del Hotel, en un chapurrado de inglés y de italiano, me ofreció un carrito de un caballo; pero el caballo estaba labrando en el campo y había que esperar y se hacía de noche; por fin llegó el pobre jumento; estaba en ayunas y no tenía ganas de tirar de nosotros; todo

aquel contratiempo lo veía indiferente, porque el misterio del paisaje, las montañas nevadas, adivinándose entre los jirones de espesos nubarrones, me evocaban un panorama de las Walkirias, y fuí saboreando en aquella ascensión lenta y penosa todos los matices del caer de la noche en un poema olímpico de la naturaleza; nos quedamos a oscuras como boca de lobo; no llevábamos luz alguna; se adivinaba el zig-zag de la carretera, bien arriba, porque bajaban los coches que ascendieron antes y bajaban despeñados: yo, para que nos vieran y no nos arrollaran, puse atado el pañuelo a una punta del paraguas abierto, y dándole vueltas, el tiro de los que bajaban se refrenó ante nuestro punto de atención, y pasaron tan alocados que a poco, en lo hondo del barranco, se oyeron voces de angustia pidiendo socorro; nosotros ya llegábamos, entrando por la calle de la aldea de Delfos; el jaco se sintió a sus anchas y braceaba en firme; de una taberna en jolgorio salían cantos de guitarras y zambra; en el hotel, enfrente, me esperaba la cena y la cama; por fin había dado con mis huesos sano y salvo en punto de refugio.

Al abrir el día, los balcones de mi cuarto, situado en esquina, se iluminaron y el sol se encargó de despertarme; cada uno de ellos encuadraba un paisaje admirable y grandioso; por un lado, el arroyo que arrastra las aguas de la fuente Castalia, se esconde por su valle estrecho y hondo, buscando su salida al mar, serpenteando en los bajos de la montaña; de otra parte las rojizas montañas se superponen entre matorrales, y angostas praderas las escalonan serpenteantes; sus agrestes rocas forman el marco donde se ciñe el recinto sagrado de Delfos. Con la codicia del que se ve en el paraje que tanto soñó, y que puede contemplar de cerca, me faltó tiempo para visionarle; la tormenta de la tarde pasada nos ofreció un día claro, fresco, luminoso y riente, de nítidos matices; yo escalé el primer sendero que encontré, dejando atrás la edificación del Museo, y pronto me encontré en la vía sagrada, con pavimento de losas irregulares, bordeadas de fresca y jabonosa yerba; los mármoles labrados, columnas, bancos, capiteles, pedestales y muros, se sucedían en caprichoso desorden; hice alto en el tesoro de los atenienses, recién restaurado por la Escuela francesa de Atenas y di a poco con el pedestal del monumento a Paulo Emilio, y a su izquierda la plataforma del Templo de Apolo; una serie de lingotes de mármol forman su pavimento, dejando huecos cuadrados, por los que se adivinaba un segundo fondo o sótano, del cual cuentan que emanaban los vapores que enloquecían y trastornaban a la Pitonisa en exaltación convulsiva; era el templo extraño culto a las fuer-



[illegible]



[illegible]

Delfos: El recinto sagrado

JOSÉ GARNELO Y ALDA. Recuerdos de Atenas y de Delfos (al óleo)

zas de la imaginación, culto de poetas, dedicado a la adivinación del porvenir; ¡somos tantos los que vivimos queriendo descifrar el arcano de lo que nos espera! Por eso no nos extraña que la exaltada nerviosidad de los griegos hiciera de aquel misterioso poder tan señalado culto. La nota dominante de las ruinas de Delfos son los muros poligonales y las inscripciones; los primeros están labrados con una precisión de ajuste admirable; las segundas son en tal número que pasan de seis mil las descifradas. ¿Y qué dicen? La mayoría en acción de gracias; es un archivo de documentos al aire libre, de todos aquellos exvotos: corazones agradecidos al dios de los poetas, haciendo constar unos la dádiva hecha, haciéndoles acreedores a la hospitalidad; otros, que han sido esclavos y dan gracias al dios de verse libres; otros, que han conseguido sus anhelos, o sus instancias en favor de sus negocios.

Las riquezas allí acumuladas por el mundo griego fueron incitando la codicia de los hombres y los pueblos invasores; los terremotos y los caminos de la civilización derivando en más anchos horizontes, desviaron la vida de aquellos lugares, y pasaron muchos siglos sin más visitantes que el pastoreo, hasta que la ciencia de la arqueología moderna ha sentado allí sus reales, como fuente la más preciada de sus altos estudios.

Así, en el solar de su teatro, los alumnos de arqueología y las actrices eruditas han podido repetir los cantos sagrados que en otro tiempo entonaron allí mismo las pitonisas y las familias sacerdotales, y en su estadio, han podido medirse las carreras de algunos campeones modernos con las de aquellos que ciñeron la diadema y el laurel de Apolo;—como muchos, hasta el mismo Lord Byron, han querido pasar a nado el Helesponto para probar el esfuerzo de Leandro cuando buscaba amante la luz de Ero en las sombras de la noche.

La gran ruina es hoy sólo un campo de desolación; cada primavera las inquietas raíces descoyuntan más los sillares recién descubiertos en aquella ladera en declive fácil al derrumbamiento; insectos y reptiles las anidan y es un vaho tan intenso de vida el que allí se respira entre zumbidos de abejas, cantares de pájaros, balar inquieto de lejanos rebaños, que el marco vítal de la naturaleza parece apagar el marco soñador de resurrección que uno se esfuerza en evocar.

Pasando al Museo, se recobra ese ambiente de sugestión y el entendimiento se sobrepone a la sensación panorámica de exuberante canto de la primavera, pues hay en el Museo cosas que nos maravi-

llan. Al entrar, la primera sala está presidida por el hermosísimo bronce «El auriga de Delfos», bronce de una figura de tamaño natural, obra de una traza exquisita y enérgicamente bella, arte ateniense del siglo V, quizá obra de Kalamis, o al menos que nos da idea de lo que pudo ser el carácter artístico de este artista, en aquella generación precursora de Fidias y de Miron: en la sala de la derecha hay, entre otras figuras, una hermosísima de Antinoo, y en el centro el esbelto y gallardo monumento de las tres ninfas danzando, vástago de acantos de una estilización digna de ser destinada a ser cincelada en metales preciosos: el recio desarrollo de las hojas al partir del pedestal, las ricas nervaduras desarrolladas en los anillos que se escalonan hacia la parte superior hasta llegar a unos cinco metros de elevación, la gracia exquisita con que se despliegan en abanico los últimos acantos sobre los que se posan tres ninfas, la ilusión conque uno adivina el trípode de bronce coronando sobre ella la totalidad del monumento, deja en el ánimo la placidez y el goce de una de las más puras sensaciones de lo bello; es un canto de líneas, música de las formas, en esa estilización que transforma lo real haciéndonos sentir el mundo nuevo de las creaciones del artista, encarnando emociones, vida y armonía, en el verbo sublime de las acertadas proporciones de la línea arquitectónica.

No podemos detenernos en cuanto de notable y extraordinario encierra aquel Museo; en el fondo de los salones inmediatos, a la izquierda, está el Tesoro de Gnido, reconstitución admirable hecha por los artistas franceses; allí están todos los fragmentos arcaicos, datos para dicha restauración; están, además, entablamento y columnas del monumento de Marmaria, un templo circular de estilo dórico interesantísimo. ¿Y cuánto más? El tiempo era allí una pesadilla, como ahora aquí el espacio y el miedo a extenderme demasiado; cerrado el Museo, fuí apurando las luces del crepúsculo paseando hasta la fuente de Castalia; con el hueco de la mano sorbí sus agnas, como una libación; la soledad más arrobadora y musical me rodeaba; sombrero en mano, alta la frente y fija la vista en la montaña, escuchaba la gaita del pastor, repitiendo sonoros y cadenciosos ecos en las oquedades del monte y en las profundidades del valle, valle llamado el *omphalos* del mundo; música de resonancias vagas y misteriosas: soledad trágica, que vienen a confundirse en mi corazón con el Ave del «Angelus», y todo en un sublime acorde, canto intenso de amor al arte y a la naturaluza.

José GARNELO Y ALDA

El brote del Renacimiento en los monumentos españoles

Y LOS MENDOZAS DEL SIGLO XV

con algunos reparos a mi maestro DON VICENTE LAMPÉREZ

Es D. Vicente Lampérez incansable para los estudios de Historia del arte arquitectónico español, y son sus investigaciones tan *seriales* (además de ser tan serias), tan integrales en el empeño, tan abarcadoras de todo el vasto campo que se ofrece a la vista, que no puede sorprender que, después de su magistralísima Historia de la Arquitectura eclesiástica medieval de la Península, sin detenerse un punto en el descanso, ganado tan justamente, extendiera luego su noble ambición al propósito de darnos, como pronto nos dará, la Historia de nuestra Arquitectura civil, aun de nuestra Arquitectura popular, no solamente de la Edad Media cristiana (su fuerte), sino del Renacimiento, de la Edad Moderna y del período contemporáneo. Yo siento que, por haberse adelantado Otto Schubert a estudiar nuestra Arquitectura eclesiástica o sagrada de esas centurias del siglo XVI, XVII y XVIII, no se crea el Sr. Lampérez en la obligación de hacer trabajo tan complementario y redondeador de la magna labor a que ha consagrado lo mejor de su vida (que aún puede ser muy larga).

En la Arquitectura de los palacios, las universidades y los hospitales, en la civil, mucho antes que en la sagrada: la de catedrales, conventos y capillas, se comenzó a aceptar y logró sus primeros triunfos en España el Renacimiento. En los templos mismos, antes triunfó lo italiano, a lo grecoromano, en la escultura y en lo decorativo y arquitectónico de los sepulcros, que en los retablos mismos.

En sepulcros y en retablos no ha puesto el Sr. Lampérez empeño particular de estudio hasta ahora, pero en palacios, colegios, hospitales y casas, sí, y muy singular ya, llevándole, en consecuencia, a plantearse como otros, y a plantear ante todos, en conferencias o monografias, el interesantísimo problema del brote del Renacimiento

en los monumentos españoles. De este tema particular me ocupaba yo en mi clase universitaria de Historia del Arte, cuando ofreció el señor Lampérez una primera síntesis. Hace dos años que deseaba yo, y creía deber hacer, lo que ahora va a consentir que haga el lector benévolo: aplaudir merecidísimamente la labor del Sr. Lampérez, y ofrecer unos cortos reparos a la consideración de los lectores y desde luego, a la del Sr. Lampérez, mi queridísimo maestro, pues así me honro en llamarle desde que asistí un curso, con gran provecho, a su clase de Teoría de Arte arquitectónico en la Escuela del Cuerpo.

Los lectores de la Revista conocen en ella una parte de los trabajos del maestro, referentes al tema de hoy:

1.º Monografía acerca de «El castillo de la Calahorra», con plantas, alzados, muchísimas fototipias y detalles, en las páginas 1 a 28 del tomo XXII, año 1914 del Boletín, con la biografía del primer Marqués del Cenete, D. Rodrigo de Mendoza; y

2.º Síntesis del tema todo, partido por gala en dos conferencias (del Ateneo): «Una evolución y una revolución de la Arquitectura española (1480-1520)». Texto íntegro de la *evolución* (particularidad hispánica del gótico florido) en el tomo y año XXIV (1915), páginas 1 a 9, con muchas ilustraciones, y extracto (mío), de la *revolución* (la novedad renaciente), en el mismo tomo y número, pág. 73.

El tercero de los trabajos, acaso el más importante de ellos, lo constituye el magnífico discurso del ingreso del Sr. Lampérez en la primera de las Reales Academias que le han llamado a su seno: la Real de la Historia. Pocas veces, en actos de recepción, se ha ofrecido un discurso de las condiciones del del Sr. Lampérez: ameno, documentado, analítico, en cuanto al monumento principalmente estudiado; analítico también en la mucha erudición acopiada y en los documentos inéditos aportados, y a la vez sintético, en cuanto abarcaba, y muy bien, la expresión del gran significado de una familia en una época dada, en una época de la Historia monumental de España. La hermosa disertación se intituló «Los Mendozas del siglo XV, y el castillo del Real de Manzanares», acompañándose al bello texto hasta diez muy bellas fototipias (Hauser y Menet), dos de retratos y ocho del castillo, con dos grabados dobles de la planta y sección longitudinal del mismo, levantados personalmente por el autor de tan completa monografía.

Precedidos estos tres Estudios por el interesantísimo del doctor Karl Justi, sobre D. Pedro González de Mendoza en relación con la Historia monumental, cada vez el Sr. Lampérez ha ido dando mayor



DOMENICO FANCELLI [illegible]

Sepulcro del 2.º Cardenal Mendoza, D. Diego, encargo de su hermano D. Iñigo, 2.º Conde de Tendilla, y colocado antes de 1509 en su capilla de la Antigua, Catedral de Sevilla

importancia a la familia de los Mendozas en relación al problema del brote del Renacimiento en España. Recuerdo que al dar en el Ateneo el maestro una verdadera monografía sobre el palacio de Cogolludo (en puridad inédita todavía), dentro de su aludida conferencia «La revolución», hube de ponerle el reparo: en los pasillos, al comentarla, de que no había tenido presente que el La Cerda (Medinaceli) del palacio de Cogolludo, era un La Cerda Mendoza, sobrino, y, después de ser sobrino, consuegro del Gran Cardenal de España, ignorando yo entonces (y ahora) si el yerno suyo, el hijo del Gran Cardenal, o sea el primer Marqués del Cenete, citado ya, fué en puridad a la vez creador de los dos primeros monumentos renacientes de España: el de Cogolludo, cuando era heredero de Medinaceli (por su primera mujer y niño), y el de la Calahorra (cuando casado con la Fonseca).

El Sr. Lampérez, olvidando la indicación (por ser mía, no valía nada) y la noticia que le acompañaba, de que en todo caso el primer Duque de Medinaceli, antes de ser consuegro del Gran Cardenal, le debió su educación (sobrino suyo, se educó como paje en casa de su tío), ha vuelto expontáneamente al mismo punto de vista, y en su discurso ya se trata (incluso de él) de los Mendozas-Mecenas del siglo XV, titulándolo «Los Mendozas del siglo XV», haciendo consideración extensa (con capítulo independiente) de seis de ellos, a saber: el famosísimo poeta, primer Marqués de Santillana, D. Iñigo López de Mendoza (1398 † 1458); su primogénito, D. Diego Hurtado de Mendoza, primer Duque del Infantado (1417 † 1478); el más talentudo, preponente y omnipotente de todos los hermanos, D. Pedro González de Mendoza, Gran Cardenal de España (1428 † 1495); la hermana, doña Mencia de Mendoza, Condestablesa de Castilla (1421 † 1500); el nieto del poeta (primogenitura absoluta) y constructor del palacio magno de Guadalajara, D. Iñigo López de Mendoza, segundo Duque del Infantado (1438 † 1500), y el constructor del palacio de Cogolludo, D. Luis de la Cerda y Mendoza, primer Duque de Medinaceli (¿ † 1501). Todavía el Sr. Lampérez habla de «Otros Mendozas del siglo XV» en párrafos cortísimos, aludiendo a la hermana del poeta, doña Aldonza; al tercer hijo del poeta y primer Conde de Tendilla; al segundo Conde de la Coruña; al hermano de ellos, D. Pedro (otro D. Pedro), es decir, al Adelantado de Cazorla, y al D. Antonio, hijo del primer Infantado.

Pero ¿y el Gran Tendilla?... ¿Y su hermano el segundo Cardenal Mendoza?...

Y como estos nietos del poeta (por lo menos el segundo Tendilla,

hermano mayor), dan la nota interesantísima, la nota clave, la nota nudo, para el problema del brote del Renacimiento en España—como yo en aquella olvidada conversación-comentario en los pasillos del Ateneo hube de decírselo—, va a permitirme mi maestro, y va a consentir el benévolo lector, que dediquemos algún espacio a renovar tan injuntamente olvidada memoria. He tenido la curiosidad de ver que en el «Diccionario Enciclopédico» Montaner y Simón, ni por «Mendoza», ni por «López de Mendoza», ni por «Hurtado de Mendoza», ni por «Tendilla» (Conde), ni por «Mondéjar» (Marqués), hay artículo biográfico de D. Iñigo López de Mendoza: acaso el mejor general de la guerra de Granada (aun entrando en rivalidad el Gran Capitán), acaso el más glorioso embajador a Italia del Rey Católico (desde luego el más famoso), acaso el mejor político organizador (primer Capitán general de Granada durante veintitrés años), y, sobre todo ello, el magnate español más humanista y más protector de humanistas, y el inspirador primero del Renacimiento entre nosotros, ¡que así somos de olvidadizos en España!

§ I.—**El Gran Tendilla**.

A los autores (ahora varios) de Enciclopedias y Diccionarios enciclopédicos, al aconsejarles que no mutilen la Historia de España (suprimiendo al Gran Tendilla), me permito indicarles un texto, ya hecho, de papeleta biográfica autorizadísima.

Dice así el ya clásico historiador moderno, D. Miguel Lafuente Alcántara, en el lugar oportuno de su bella *Historia de Granada*, donde tantas veces citara al personaje:

MUERTE DEL CONDE DE TENDILLA

A-1515-de J. C., Julio.

«Continuando sosegado y tranquilo el Reino de Granada, fueron desapareciendo los célebres personajes que habían contribuído a su conquista, y a quienes los Reyes encomendaron su administración. El ilustre D. Iñigo López de Mendoza, Conde de Tendilla, falleció en la Alhambra por Julio de 1515. Sus funerales fueron graves y suntuosos; en la capilla mayor de San Francisco, de aquella fortaleza, se levantó su túmulo, y el cadáver, embalsamado y depositado en una habitación del palacio árabe, fué traslado a aquel templo con gran procesión; precedía la tropa con sus arcabuces a la funerala; los capitanes y alféreces vestían lobas y capirotes en señal de duelo, y

llevaban sus banderas por el suelo; iban, además, 22 caballeros con otros tantos estandartes ganados en batallas contra los moros, y con tarjetones que declaraban sus hazañas; SEGUÍA UN CAPITÁN DE APELLIDO PERALTA, MOSTRANDO UNA RICA ESPADA QUE EL PAPA INOCENCIO VIII HABÍA REGALADO EN ROMA AL MISMO CONDE DURANTE SU EMBAJADA, y 12 alcaides traían el cuerpo tendido en un lecho de brocado, armado de todas piezas y con un crucifijo en las manos. Su primogénito, el Marqués de Mondéjar, y sus demás hijos, y gran señorío de la ciudad seguían como dolientes. Puesto el cuerpo en el túmulo y rezados los oficios mortuorios, quedó el cadáver, bajo la custodia de 100 hombres de armas, por espacio de veinte días, en cuyo tiempo subía alternativamente, cada una de las Religiones de Granada, a rendirle los honores correspondientes. Al cabo de aquel tiempo fué depositado en la capilla del mismo convento de San Francisco, cuyo patronato concedió al mismo caballero, y a sus descendientes, la Reina Doña Juana, por cédula firmada en Sevilla a 8 de Diciembre de 1508.

»Era D. Iñigo, hijo de otro D. Iñigo, Conde primero de Tendilla, muerto en 17 de Febrero de 1479...

»Don Iñigo, Conde segundo de Tendilla (1), MERECIÓ LA PREZ de esclarecido guerrero, de político eminente y de ARDIENTE PROMOVEDOR DE LAS ARTES Y DE LAS LETRAS ESPAÑOLAS; fué embajador en Roma y, entre otras bulas que alcanzó con sus discretas negociaciones, trajo la de 13 de Julio de 1486, por la cual el Papa concedió a los Reyes el patronato de todas las iglesias erigidas o que se erigiesen en el Reino de Granada, disputado a la sazón; a su protección se debe la venida de Pedro Mártir, clérigo milanés célebre por su erudición, por sus cartas, por su embajada al Oriente y por el esmero con que difundió el buen gusto literario entre la nobleza española del siglo XV y XVI, y especialmente en Granada, de cuya Catedral fué Pior, en la cual falleció en 1526.

»Hombre de prudencia en negocios graves, de ánimo firme, asegurado con luenga experiencia de reencuentros y batallas ganadas, lugares defendidos contra los moros en la misma guerra», le describe acertadamente su mismo hijo, D. Diego Hurtado de Mendoza [el famosísimo historiador].

«Murió en este mismo año el Gran Capitán, Gonzalo Fernández de

(1) Dicen que murió de 80 años, lo que lleva al 1435, para fecha de su nacimiento.

Córdoba, superior en fama, pero no en mérito, al de Tendilla...» (1).

Este último juicio del elegante y sesudo autor de la *Historia crítica de los falsos cronicones*, es digno de toda atención, pues en la guerra de Granada, si otros fueron los más audaces, él parece que fué el más prudente capitán, a la vez que valentísimo guerrero.

Véasele si no en el socorro de Alhama en 1483, y cómo se mantiene en aquella avanzada peligrosísima, y cómo es el varón de consejo, y de ejecución a la vez, al lado del Rey Don Fernando de 1490 a 1492, su jefe de Estado Mayor general, que diríamos hoy, «Capitán mayor» entonces, sin faltarle ocasiones para hechos de armas brillantes, como sus personales conquistas (las de Pruna, Tabernas, Serón, en la sierra de Filabres, y Bacar, en 1490); para combates singulares (1490); para evitar a tiempo grandes fracasos (2); para actos de caballeresca generosidad (lo de la sobrina de Abén Comixa, 1491); para ganar batallas personalmente (la de Campo de Tejar), y para ser a la vez el más indicado para una embajada a Boabdil (1490, reclamándole el terrible pacto de Loja), o para guardar regios rehenes (el hijo del propio Boabdil, al pactar definitivamente la entrega de Granada). Cuando el desventurado Rey Chico acababa de entregar a Fernando V las llaves de la llorada ciudad (3), al enterarse de que nuestro Tendilla iba a ser su gobernador, en el propio acto, cuyo ceremonial Tendilla y Aixa habían convenido, suavizándole (4) le regaló una

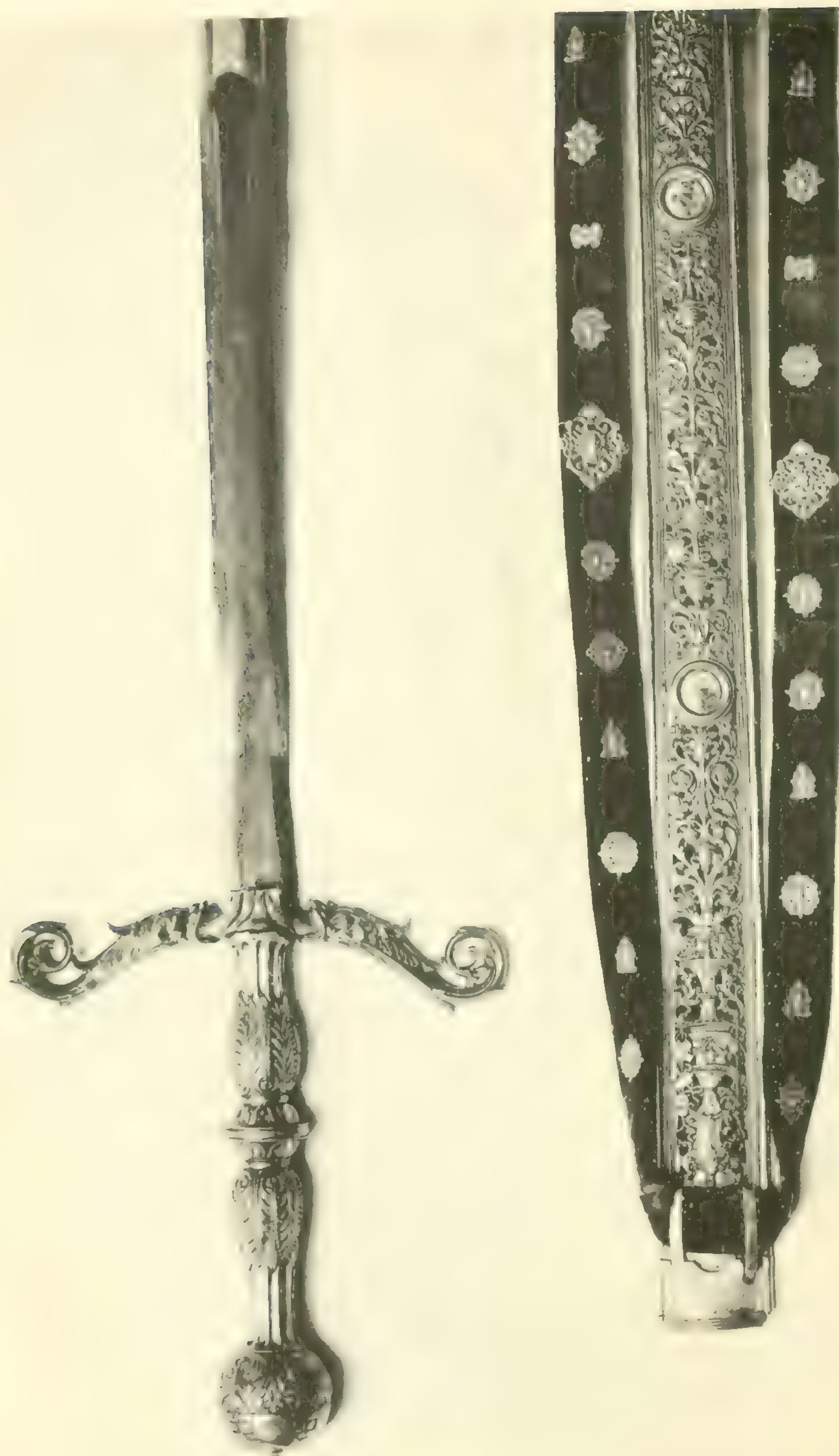
(1) Lafuente Alcántara: «Historia de Granada, comprendiendo las de sus cuatro provincias, Almería, Jaén, Granada y Málaga, desde remotos tiempos hasta nuestros días».—Granada. Sanz, 1846. Tomo IV, páginas 175-177.

Desde muy joven había comenzado D. Iñigo su brillante carrera, pues Enrique IV le nombró ya, en tres ocasiones distintas, para capitán general contra los moros de Granada. Uno de sus biógrafos dice de él: «Fué gobernador de Alhama, cuyo empleo ejerció asimismo en Alcalá la Real, Adelantado mayor de la frontera, ocho veces Capitán general, Embajador a Roma y a Granada, Teniente general del Rey Católico en la guerra y conquista de aquel Reino y ciudad, primer Alcaide de su real Alhambra, de Bibataubín y Mauror, Daralvid y Puerta Elvira [partes esenciales del recinto de la ciudad], Virrey y primer veinticuatro de Granada, Capitán general de Andalucía y de una Compañía de lanzas jinetas, del Consejo de los Reyes Católicos, de Doña Juana y Carlos V».

(2) En el sitio de Loja, y siendo peligrosamente herido, salvó al ejército de una emboscada y sorpresa; en ella pereció el maestre de Calatrava D. Rodrigo Girón. El Gran Capitán tenía al 2.º Tendilla por su maestro en artes militares.

(3) Las llaves de Granada las entregó Boabdil a Fernando V, éste a Doña Isabel, la Reina al Príncipe de Asturias y D. Juan a Tendilla.

(4) Aixa se opuso a que Boabdil besara la mano a Fernando V y Tendilla allanó lo del ceremonial conviniendo que el Rey vencedor hiciera el gesto de impedir que el vencido bajara del caballo, apenas iniciara éste el acto de desmontar.



Estoque bendito de la defensa de la cristiandad; dado solemnemente al 2.º Conde de Tendilla por el Papa Inocencio VIII (Cibo), en el Vaticano, año de 1486.

sortija de oro con su sello real: «Con este sello se ha gobernado Granada; tomadle para que la gobernéis, y Alah os haga más venturoso que a mí« (1).

Hasta Felipe V (por haber sido del bando *carolino*, ello fué en 1718), no perdieron los Tendilla Mondéjar la Alcaidía perpetua de la Alhambra, por ellos salvada, muy principalmente por nuestro héroe; el arruinarse del regio palacio real incomparable, sólo se debió al siglo XVIII. El particular de la Alcaidía de la Alhambra o de los Mondéjar (árabe también) se arruinó del todo entonces. Antes, en 1656, se extinguió la descendencia masculina, ocasión en que se extravió el hasta entonces amayorazgado anillo-sello de Boabdil.

Hasta tiempos de otras sucesiones femeninas recientes han guardado los Tendilla-Mondéjar, noblemente amayorazgada, una de las preseas más insignes que hubiera conservado familia ninguna de nuestra grandeza.

Hoy, recobrándolo del comercio (desde Munich volvió a España), es D. José Lázaro Galdeano, nuestro consocio, el poseedor del bendito estoque de honor, que por sus hazañas de Loja y otras, recibió el gran Tendilla de manos del Pontífice Inocencio VIII de gloriosa memoria (2).

Inédita está hasta este instante, que la publicamos en fototipia, esta presea singularísima con los escudos del genovés Papa Cybo, y la letra en honor del Conde de Tendilla y el año 1486. Sabido es que los Papas, en muy determinadas ocasiones, a los grandes Monarcas y magnates beneméritos de la cristiandad, han honrado con uno de tales estoques, bendecidos en la misa solemne de Navidad, como a Emperatrices, Reinas y grandes damas, con el envío de la rosa de

(1) Cuando, dos años antes, El Zagal rindió Almería y Guadix, en la comida del Rey vencedor y el valiente Rey vencido, fué Tendilla quien sirvió los manjares al Católico.

(2) El estoque o montante mide 1.463 milímetros (1.022 la hoja desde la punta con 0.040 milímetros de ancha, 0.441 la empuñadura en forma de cruz, cuyos brazos son dos dragones enroscados). En el pomo, el escudo del Papa Cibo. La hoja, junto a la cruz tiene grabada la figura de un Obispo con la siguiente leyenda: «Gladius protectionis universi populi christiani anno MCCCCXXLXVI». La vaina con adornos cincelados a la romana, hojas de acanto que hacen de asa, jarrón ó mascaron y suben formando festones: en el centro, sobre esmalte azul, las armas del Papa Cibo cortado: primero de plata, la cruz llana de gules, y segundo de gules, la banda jaquelada de oro y sable), cuatro veces..

La casa de Mondéjar conservó con el estoque el jubón de raso carmesí, entretelado con algodón, con cortaduras de dos golpes, al parecer de lanza, heridas que recibió el ilustre conde en el costado y brazo izquierdo. (Cardera, «Iconografía»).

oro, joya que se bendice en la cuarta dominica de la Cuaresma; todo ello (lo uno y lo otro) con un singular ceremonial de entrega. En catálogos (alemanes) de tales piezas de orfebrería y espadería de honor, debiera figurar y efectivamente ha figurado muy en primer lugar (pues es de las más notables), el estoque de Tendilla, no reproducido, sin embargo, hasta ahora (1).

Como obra de arte luego trataremos de él, pues con tal arma se abrió la brecha para la entrada del Renacimiento en España.

Digamos ahora la ocasión y circunstancias. En 1485, el Papa y el Rey de Nápoles andaban en guerra, y los barones napolitanos estaban frente al Rey. El de España, D. Fernando V, primo hermano y a la vez cuñado de Fernando I, hubo de mandar para lograr la pacificación una embajada de excepcional relieve. El heroe y gran magnate, segundo Conde de Tendilla, iba de primer embajador, y de segundo y tercero, dos doctos protonotarios apostólicos: D. Juan de Medina, Abad de Medina, futuro Obispo de Segovia y Presidente de la Chancillería de Valladolid (el fundador del presbiterio de la Colegiata de Medina del Campo, con balcón sobre repisas, de lo primero renaciente en España) era uno de ellos, y el otro era el primer humanista italiano famoso que había venido a España: Antonio Geraldini.

La pluma «ciceronizante» del último redactó el discurso con que los tres embajadores (oratores) de los Reyes de Castilla y Aragón (todavía no «católicos»), reconociendo al Pontífice, presentábanle su embajada. La recién descubierta imprenta reprodujo esta vez un texto de actualidad, encargada la edición, sin duda, por la magnificencia de Tendilla, y el *incunable* de las prensas romanas, acaso en ejemplar único hoy, lo tiene también D. José Lázaro Galdeano, a la

(1) El estoque del Conde de Tendilla se catalogó, pero no se reprodujo en el año XXII (1901) del «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen der Allerhöchsten Kaiserhauses», de Viena, en el trabajo total sobre los estoques de honor papales:

«Geweite Schwerter und Hüte in der Kunst historischen Sammlungen der Allerhöchsten Kaiserhauses», por Heinrich Modern, págs. 127 a 168, con tres láminas y once grabados incluídos, en el año 1901, del vienés «Jahrbuch der Kunsthisterischen Sammlungen der Allerhöchsten Kaiserhauses»: I. Die Enstehung der Schwert- und Huntweihe.—II. Die Ceremonien der Schwert-und Hutweihe.—III. Allgemeines und geschichliches über die Schwert-und Hutweihe.—IV. Geweihte Schwerter und Hüte in den Kaiserlichen Sammlungen.—V. Geweihte Schwerter in öffentlichen und privaten Sammlungen. (Cataloga 25.)

Véase también «Les épées d'honneur distribuées par les papes pendant les XIV, XV et XVI siécles», pág. 408 y siguientes de la «Revue de l'Art chrétien», 1889.

vera del estoque de honor por el patrióticamente devuelto a la patria de D. Iñigo (1).

En Roma o alejado de Roma (en Florencia, donde se mantuvieron algún tiempo los embajadores) Tendilla dejó tan altamente puesto el prestigio de su estirpe, que años después otro ilustre embajador del mismo Rey católico, D. Lorenzo Suárez de Mendoza (en realidad Suárez de Figueroa y Mendoza) ante la señoría de Venecia despreciaba al embajador de Francia, pues (decía) que era solo un humanista cuando él era «un Mendoza».

Su tío carnal, nuestro Tendilla, quiso, por lo visto, ser las dos cosas, humanista y Mendoza: sabia latín como su tío el primer Infantado, pues el gran poeta, su abuelo y padre, lamentó tanto haberlo estudiado tarde; pero del latín medievalista al clásico, es cierto que quiso y que logró pasar Tendilla. Sobre amigo de Geraldini, desde luego fué el Conde quien trajo a España a otro de los humanistas de nuestro Renacimiento, a Pedro Mártir de Angleria (de Anghiera), el historiador milanés de nuestras cosas. Más tarde fué en Granada Tendilla el protector de aquel rarísimo latinista de raza negra: Juan Latino. Y en la edad moderna, si como sabemos fué el gran Tendilla quien redactó la letra del sepulcro del santo, y perseguido primer

(1) Oratio Antonii Geraldini prothonotarii apostolici, poete q Laureati: Ac Regii oratoris. In obsequio canonice exibito Per Illustrem Comitæ Tendillæ per prothonotarium Metimnæsem et per ipsem prothonotarium Geraldinum nomine seranissimoss Fernandini Regis et Helisabeth Reginæ Hispaniæ Inocent Octauo eius nminis Pontifici Maximo.

El folio 7.º vuelto: «Habita Rome XIII-kl'-Octobris. Anno salutis sexto et octogesimo supra CCCC et M. Amen».

8 folios—el primero en blanco—en el recto del octavo unos versos latinos sin numeración—ni reclamos—ni signaturas—en 4.º (Fué el ejz Hain T. 612).

Traducimos el título y una de las frases menos retóricas.

«Oración de Antonio Geraldino, protonotario postólico y poeta laureado: y embajador del Rey. Presentada canónicamente con reverencia por el Ilustre Conde de Tendilla, por el protonotario Metimnense y por el mismo protonotario Geraldini en nombre de los serenísimos Fernando Rey e Isabel Reina, de España, a Inocencio, octavo de este nombre, Pontífice Máximo».

«Estos, pues, Beatissimo Padre, tan justos, tan piadosos, tan santos y claramente divinos príncipes, a tu corona ahora llegan y ellos a ti hoy por este ilustre don Iñigo de Mendoza, Conde de Tendilla, capitán de los ejércitos reales; por este, el Reverendo Padre Juan de Medina, jurisconsulto, notario de Tu Santidad, y por mí, en servicio de la fe, testimonio de reverencia en arras de la religión y tributo de la piedad prestan. Estos, pues, a ti: por nosotros como verdadero vicario de Christo, indudable sucesor de Pedro, y por certísimo Pontífice de todos los fieles de la ciudad, veneran y aman.»

Arzobispo de Granada, Fray Hernando de Talavera, evidentísimo me parece que ha de reconocerse su personal redacción y de propia Minerva en la epigrafía sepulcral del magno sepulcro que el segundo Tendilla erigió a su hermano el segundo Cardenal Mendoza, Patriarca, Arzobispo de Sevilla, cuya letra luego copiaremos.

Tendilla logró la reconciliación entre D. Ferrante I de Nápoles y el Papa, restableciendo la paz en Italia, y temeroso Inocencio VIII (luego resultó que con harta razón), de que el «Aragón» napolitano tomara venganza de los nobles napolitanos, del bando del Papa, hubo de ser base de la paz, que Tendilla (en nombre del Aragón de Aragón, Fernando V) saliera garante en su favor. ¡Dios sabe si esa garantía, y ante las represalias sobrevenidas, no preparó para tantos años más tarde, con la caída de la dinastía napolitana, la unión de Nápoles a España!

Por de pronto, la gratitud del Pontífice halló manera de manifestarse premiando a Tendilla sus hazañas granadinas con el estoque bendito «de honor» (1), y la prosapia del Mendoza se engalanó con otro lauro: el honor pagano o semipagano de una medalla acuñada: con hermosa efigie de su cabeza en perfil, y una letra en que no menos que se le dice «fundador del reposo y de la paz de Italia» (2).

(1) El Papa lo donó con el birrete correspondiente y le concedió para él y sus descendientes unas tercias reales. El Rey de Nápoles le dió doce acémilas cargadas de tapices y brocados y además joyas de grandísimo precio.

(2) La medalla que reproducimos (de ejemplar de D. Manuel Gómez Moreno Martínez, mejor que los de la biblioteca de Palacio y de la colección de D Pablo Bosch, Museo del Prado) dice: «ENEGVS LOP[ez] DE MENDOZA COMES» en el exergo del anverso, alrededor de la cabeza vuelta a la izquierda del que mira, y al reverso en seis líneas dentro de una láurea FVNDATORI·QVIETIS·ET·PACIS·ITALICE·ANNO M.CCCCLXXXVI. El tamaño es de 25 milímetros, de radio (véase Armand II, 83, 1), y también reproducida en Catálogo de la venta de Monedas y Medallas de la colección J. J. Judice dos Santos, de Lisboa, efectuada en 5 de Junio de 1906, al número 4 446. (Nota de D. Antonio Vives.)

Como ya publicó la Iconografía de Carderera, hubo otra medalla de mucho mayor tamaño y con otra letra, en honor de Tendilla, y en la misma ocasión.

Carderera, tomando la cosa del hermoso libro inédito de Historia de su casa, del historiador famoso Marqués de Mondéjar (no de inspección ocular) describió esta otra medalla en honor del 2.º Tendilla, que no es la que nosotros reproducimos (y que Carderera no conoció) pues varía de letra y la parte escultórica no se puede imaginar si no de mucho mayor tamaño. «Los segundos (dice de los potentados italianos) entre otras demostraciones, le acuñaron medallas con plata y otros metales. En el anverso de unas estaba el conde a caballo armado; en el reverso en traje civil ó *de paz* y descubierto, y con esta leyenda: Enecus Lopez de Mendoza, comes Tendilliæ regis et reginæ Hispaniæ capitaneus et consiliarius, fundator Italiæ, pacis et honoris. Dominus prosperet.»



Felipe Vigarní. Su retrato con los de los Reyes, en la "Rendición" relieve, en la Catedral de Granada.





Niccolo Florentino. Medalla labrada en Italia en su honor, año 1486.

Fototipia de Hauser y Menet. Madrid



Retrato en relieve puramente decorativo del friso del Salón en la Casa de los Tiros Granada, labrado por 1536-39.

ICONOGRAFÍA DEL 2.º CONDE DE TENDILLA

En secreto, además, logró después Tendilla para su tío el gran Cardenal de España (a quien debía tanto, incluso su educación) la *Bula* de facultades para legitimar progenie ilegítima, que le valió para hacer tan grandes próceres, principalmente, a sus dos hijos mayores el primer Marqués del Cenete (el creador del palacio renaciente de la Calahorra) y el primer Conde del Mélito (el abuelo de la famosa Princesa de Eboli).

La paz lograda por Tendilla fué en 1486 (12 de Agosto); el discurso *incunable* es de 1486 (19 de Setiembre); la medalla es de 1486; de 1486 es el estoque. En cuanto a la *Bula* secreta es de 1488.

Tengo que añadir aquí, porque acaso esté en relación con Tendilla y su medalla, que su coembajador y subordinado, y su maestro en humanismo, Antonio Geraldini (antes poeta latino laureado en el Capitolio) aparece en una medalla, en busto en el anverso y con una figura de la Abundancia turiferaria, quiero decir con incensario en la derecha y cuerno de Amaltea en la izquierda, obra firmada por Nicolo Forsore Spinelli Florentino, acaso en algunos años poserior (la suponen de 1490) los numismáticos (1). Como Antonio Geraldino murió en 1488, me doy a pensar en que entre su medalla y la de Tendilla (en menor tamaño, es verdad) hay una relación de coincidencia bastante con la de estilo para atribuir la de D. Iñigo también a Niccolo (?).

La fisonomía varió (naturalmente) con los años, y de su edad madura teníamos el retrato que reprodujo Carderera y que existió en el Palacio del Infantado, en Guadalajara, y el escultórico (decorativo)

(1) En el anverso, el busto mirando a la derecha y en el exergo ANTONIVS-GERALDINVS-PONTIFICIVS LOGOTHETA-FASTORVM-VATES. Reverso, la dicha figura coronada de laurel, imitada de estatua del antiguo, vestida, y en el exergo RELIGIO-SANCTA, con la firma OP-NI-FO-SP-FL.

En el «Klassischer Skulpturenschatz», al núm. 166, tomada del ejemplar de la colección monetaria de Florencia se reproduce el anverso y el reverso de esta medalla, mas sin dar las medidas (cuando da las de otras dos reproducidas en la propia lámina). Hace referencia al «Jahrbuch der Königlich preuss. Kunstsammlungen», de Berlín, II, pág. 235, y dice (cosa sabida) que el protonotario falleció en 1488, al servicio del Rey de Nápoles. El Geraldini que después suena tanto en España es su joven hermano Alejandro.

Antonio nació en 1457 y murió en 1488. A los veintidós años fué coronado como poeta latino en el Capitolio. Inocencio VIII, que le protegía muy especialmente, le hizo protonotario y le confió en España una importante misión diplomática. Nuestros reyes le confirieron luego otra cerca del Duque de Bretaña, y volvió a Roma en la embajada de Tendilla. Acaso éste tuviera parte (pienso yo) en la edición de sus obras en Roma en aquella ocasión: las «Eclogae», en 1485, y los «Bucolica Sacra», en 1486 (que son las no olvidadas).

de la casa de los Tiros, en Granada. Por aquél se saca fácilmente la consecuencia de quién es Tendilla en los tableros de la Rendición de Granada, en el retablo mayor de la Capilla Real, en aquella Catedral.

Con ser tan magnánimo y tan artista su primogénito (D. Luis, el creador del Palacio de Carlos V, de la fuente y pilar de Carlos V y de la Puerta de las Granadas, en la Alhambra, y quien puso al pintor soldado Pedro Machuca, en ocasión de ganar fama inmortal como arquitecto), el gran Tendilla, su padre, enterrado en San Francisco de la Alhambra, no tuvo sepulcro, ni estatua yacente ni orante por tanto.

El, en cambio, antes de 1510, había dado a su hermano, el segundo Cardenal y Patriarca Mendoza, Arzobispo de Sevilla (muerto en 1502) el magnífico sepulcro que damos reproducido aquí, y del cual hablaremos luego. Los restos del más famoso Tendilla pasaron en 1521 de la Sala Capitular a la misma iglesia de San Francisco de a Alhambra, puestos en la bóveda donde hasta entonces estuvieron depositados los cadáveres de la Reina y el Rey Católicos.

§ II.—**El segundo Cardenal Mendoza**

Se le llamó al hijo segundo del primer Conde de Tendilla, unas veces D. Diego de Mendoza, y otras D. Diego Hurtado de Mendoza.

No lo tengo por figura principal, ni al lado de su tio el gran Cardenal Mendoza, ni al lado de su hermano el gran Tendilla. Conviene al tema de nuestro estudio decir, sin embargo, algo de su vida. Que nacería (calculo) por 1443. Que era Deán de Sigüenza (la sede siempre reservada por el tío, a la vez que las metropolitanas que tuvo) cuando fué de veintiocho años promovido a Obispo de Palencia, a la vacante por muerte de D. Rodrigo Sancho de Arévalo, en 13 de Febrero de 1470. Que en 29 de Agosto de 1585 fué promovido a Arzobispo de Sevilla por los Reyes Católicos, ante la muerte del efímero Arzobispo D. Iñigo Manrique y frente a decisiones pontificias (1584) que daban la administración del Arzobispado (5.000 florines de renta) al futuro Alejandro VI, D. Rodrigo de Borja, a la vez Arzobispo de Valencia y de otras ricas diócesis en Hungría, España e Italia (1). Supongo que Tendilla en Roma logró con los otros sonados éxitos, el de alcanzarle canónicamente a sus reyes y a su hermano el triunfo apetecido.

(1) Los Reyes Católicos, para lograr el éxito, comenzaron por poner preso a D. Pedro Luis de Borja, primer Duque de Gandía, hijo del insaciable Cardenal, y a la razón en España.

El mismo «perjudicado», D. Rodrigo de Borja, a los ocho años de coronarse Papa, promovió al Cardenalato a D. Diego Hurtado de Mendoza, en el Consistorio (en San Pedro) de 28 de Setiembre de 1500, siendo el primero de los trece Cardenales nuevos de aquel día y el veintidós de los creados por Alejandro VI: al ausente D. Diego se le apellidó (como antes a su tío) «Cardinalis Hispaniae», y se le dió el título de Santa Sabina. Patriarca de Alejandría le llamó su hermano en el epitafio: donde se dice que murió de cincuenta y ocho años en 12 de Setiembre de 1502.

El elogio epigráfico, según el texto, que indiscutiblemente ha de ser de su hermano (que graciosísimamente traduce su propio título de primer Alcaide de la Alhambra por «primer prefecto de la acrópolis de Ilíberis») dice así:

REVERENDISSIMO ET ILLUSTRISSIMO DIDACO FURTADO DE MENDOZA QUEM CLARISSIMUM GENUS INSIGNIS LITERARUM SCIENCIA, INVIOLATA IN SVOS REGES FIDES, SANCTISSIMA EQUITAS, IN OMNES REGALIS MVNIFICENTIA, IN AMIGOS (sic) ET PAVPEROS ACINGENS, ANIMI MAGNITUDO ET TEMPERANTIA CELEBERRIMVM REDDIDERVNT, NECNON RELIGIO ET PIETAS IN DEUM OPTIMUM MAXIMVM, HISPALENSEM ARCHIEPISCOPUM, ALEXANDRINVM PATRIARCHAS ET HISPANIARVM CARDINALEM EXTULERVNT, INICUS LOPEZ DE MENDOZA TENDILLE COMES GERMANVS NATV MAIOR GENERALIS GRANATENSIS REGNI CAPITANEVS, AC ILLIBERITANORVM ARCIUM PRIMVS PRÆFECTVS, SVO FRATRI MARMORERVM TVMMULVM, SATIS MAIORA MOERENTI POSVIT. VIXIT ANNOS 58. OBRIT 12 SETEMBRIS 1502.

De su vida privada, sí sabemos que tuvo un desliz, ocasionado del ardor juvenil, cuando estudiaba en la Universidad de Salamanca (porque sus deudos excluyeron a su hijo D. Fernando Hurtado y sus descendientes de los llamamientos de los mayorazgos, salvo extinción de otras líneas), sabemos, en cambio, la cristiandad con que atendió a la fundación de su padre del convento de pobres ermitaños jerónimos (de los de Fray Lope de Olmedo) en Santa Ana de Tendilla, dándoles la muy necesaria protección, ayudando mucho también después a la fundación (de su hermano el gran Tendilla) del convento de observantes franciscanos de Mondéjar. Pasó de muy mozo (tendría unos diez y siete años) al acabar sus estudios en Salamanca, a Italia, cuando el primer Conde de Tendilla, su padre, volvió de Embajador a Roma, año 1460, quedándose él allí después de la embajada y por algún tiempo. Que fué amigo de los humanistas, se puede ver en cartas de Pedro Mártir de Anglería. Decía éste al de-

masiado famoso Cardenal D. Bernardino de Carvajal: «Decoramos con el sombrero rojo... y te dimos por compañero a Jacobo, que en España se dice Diego Hurtado de Mendoza... (que) se aventaja en la gentileza del cuerpo y en la gravedad del semblante. La excelencia de su linaje, de sus costumbres y de sus letras, y las prendas de su animo las conoces tú que confiesas cuanto debes a esta familia, pues fué no pequeña ayuda para que consiguieses el capelo, D. Pedro González de Mendoza, su tio» (Carvajal comenzó por ser hechura y creación del gran Cardenal, algo así como su representante en Roma). El mismo humanista y del propio D. Diego, dijo en otra carta: «Dicen es el primero en poder y autoridad después del gran Cardenal, su tío, que goza el tercer lugar en el Imperio» (el tercer Rey de España, decía la gente).

Particularmente figuró a la cabeza de la comitiva en la entrega a Portugal de la Infanta Doña María, que iba a suceder a su hermana la Infanta Doña Isabel en el tálamo del Rey D. Manuel «o Venturoso». «El año 1502 concurrió a Toledo a la Jura que en aquella ciudad se hizo en el domingo 22 de Mayo a la Princesa Doña Juana... y habiendo pasado con la Reyna Catholica a Madrid le dió en aquella villa [en ésta] luego que llegó a ella la última enfermedad de que murió, ocasionada de abundancia de sangre [pulmonía, por lo visto] no conocida a tiempo de los médicos, con sólo cinco días de cama». De Madrid fué llevado su cuerpo a Tendilla (a los ermitaños jerónimos) «que él avia aumentado con la magnificencia que ponderan Diego Henriquez del Castillo y Esteban de Garibay; de donde (añade Mondéjar) fué trasladado a Sevilla... el año 1504». El P. Sigüenza, que lo de Tendilla lo escribió tendenciosamente (por ser *cismática* la orden de Fray Lope, respecto de la jerónima: en la que en el siglo XVI vino a refundirse) y con miras a culpar de la pobreza a los Tendillas, cuando era lo típico de los jerónimos-mendicantes, y que además confiesa no hallar escritos de las conocidas y famosas virtudes de los tales ermitaños, aun tratando al fundador (el primer Tendilla) con poco aprecio, pregona mucho más la protección del Cardenal D. Diego: «El que se mostró siempre más aficionado, y deuoto a la santa (Santa Ana) y al convento... pretendía mucho leuantar esta casa. Atajó la muerte sus propósitos, y en su testamento mandó enterrasen su coraçon y sus entrañas a donde auia tenido él afición... dexó a la casa por heredera de la tercera parte de su recámara, y oy duran las reliquias de esta herencia». (Cita su cruz metropolitana, paños, dosel, una Verónica y otras joyas). «Edificó la sacristía, que es la mejor

pieça de la casa, hizo el retablo del altar mayor, de la mejor pintura entonces, hizo también las sillas del choro, y en tanto que viuio tuuo a los religiosos verdadero amor de padre, acariciándolos y regalándolos cuanto pudo...» etc.

Aunque la ejecución del testamento de su tío, el gran Cardenal D. Pedro, se suele suponer siempre a cuenta de la diligencia de la Reina Catolica, y al celo de su sucesor, el Arzobispo Cisneros (también de D. Pedro «criatura»), necesitamos en este punto dejar establecido que el sobrino, D. Diego, fué el en primer lugar designado albacea del tío, y tras él el protonotario León, y tras de León, el Deán y Cabildo de Toledo, y sólo después es Cisneros el cuarto y último albacea. La gran Reina (que tanto quiso al gran Cardenal) no fué, en puridad, legalmente albacea, sino a quien en *postdata* autógrafa del testamento, se dieron plenos poderes para modificarlo y a quien tan respetuosamente encomendaba D. Pedro todo apoyo para que pudiera cumplirse sinó y realizarse puntualmente todo lo en él dispuesto.

Por lo cual, y por el hecho de que pasados años no se solicitó el capelo para Cisneros, Arzobispo primado, sino para D. Diego, Arzobispo de Sevilla—Cisneros no fué Cardenal en vida de la Reina—, y por tantas otras circunstancias, hay que pensar en el segundo Cardenal Mendoza, y no en la Reina ni en Cisneros, para cosa tal como es el encargo a artistas renacientes del sepulcro de D. Pedro en el lado del Evangelio de la Catedral de Toledo, el primero y sin duda el sepulcro de mayor magnificencia del Renacimiento entre nosotros. La prematura muerte de D. Diego (1502) no le consintió, por lo demás, llegar a intervenir luego en lo principal del testamento, en la edificación del Hospital de Santa Cruz, en Toledo (edificóse de 1504 a 1514), pero acaso de antes fuera él (y no Cisneros ni la Reina) quien en verdad encargara a Enrique Egas los planos (hechos ya desde 1495) con la exigencia de que todo hubiera de obedecer a los cánones del Renacimiento. Se sabe, por lo menos, que los planos eran muy anteriores a la primera piedra y a la definitiva designación del emplazamiento, y que Enrique Egas no era todavía un intransigente renaciente lo demuestra la Capilla Real de Granada, suya y gótica todavia (1506 a 1517) obligándonos a dar en el Hospital de Toledo a indicaciones del albaceazgo la exigencia relativa al nuevo estilo. Repito que para mí donde digo «albaceazgo», entiendo el Cardenal D. Diego, el primero de los albaceas, y el único de ellos que era miembro de la familia.

Elías Tormo

(Continuará)

BIBLIOGRAFIA

Antonio Jaén.—*Segovia y Enrique IV (primera de una "Serie de Monografías de Historia y Arte„), 148 páginas de 16 1/2 × 11 1/2 cm., todas orladas de grabado en colores, con ocho láminas aparte (fotograbados sobre cartón de colores).—Segovia.—San Martín, 1916.*

Este bello librico, breviario de Historia anedóctica y artística, es la primera obra de uno de los que deben escribir muchas (anuncia ya hasta siete). Es muy erudita, pero muy discreta, y amena la lectura, en que se va dibujando la extrañísima figura del Rey llamado el "impotente„ (un inteligente y degenerado vástago, de nada vulgar espíritu), según el arte y según los cronistas, preocupándose el autor del hombre y no del reinado, y todo ello en relación con la ciudad favorita del monarca y ahora del autor, catedrático en ella. Al retrato (ya conocido) del códice del Barón de Einghen, que reproduce el Sr. Jaén, tendré pronto el gusto de añadir otro auténtico, en que un gran artista de sus días le lisonjeó, pintándolo vencedor de moros de Granada, montado a la jineta, según fué su placer. Dos detalles de interés. Siguiendo el autor las indicaciones de nuestros consocios (véase año 1915, página 306), concede gran importancia y da bella reproducción del bellísimo retablo de escultura flamenca medieval (gran Calvario), que al leer las aportaciones del autor queda en duda, pero indicadísimo, el haberle de retrollevar más lejos, al período en que Enrique IV fundó en su palacio de campo el convento de Observantes franciscos, luego, y hasta hoy, de Observantes franciscas de San Antonio el Real; la probabilidad histórica favorece esa mayor antigüedad del retablo, y el estudio artístico no parece contradecirlo, ganando en importancia singularísima la pieza, en todo caso obra maestra. Segundo detalle: Leyendo un texto copiado por el autor, y en que él, con un *sic* apunta a una errata de viejo cronista, yo hallo el ansiado y suspirado descubrimiento del verdadero apellido del historiador y estilista Fray José de Sigüenza. El hijo insigne de la ciudad de Sigüenza, de donde tomó nuevo apellido (según el uso de los jerónimos), debió llamarse Fray José "de Figueroa", pues quien así *(sic)* le llama es otro historiador de la propia Orden, el P. Jerónimo de la Cruz, apenas de una generación posterior, pues ya veo que ultimaba libros treinta y tantos años después de la muerte del incomparable escritor escurialense. En él lo de "Figueoa„ no es errata, verosímilmente, y lo que se debe pensar es... en que el P. Sigüenza fué de los antepasados en la familia alcarreña del Conde de Romanones... o de otra homónima (si el lector se asusta de la lisonja de la hipótesis). Habiendo en Sigüenza Monasterio de Jerónimos, y siendo en el siglo XVII ya muy usado

el nombre de José, eso de P. José de Sigüenza, que ahora nos parece único, podía ser común a varios en tiempos del historiador, y de ahí (imagino) el llamar al historiador ilustre en la cita, por su verdadero apellido familiar.—*Elías Tormo.*

Pedro Bosch Gimpera.—*L'Edat de la Pedra.—40 páginas de 19 × 13 centímetros, con cuatro láminas y 24 grupos de grabados.—Barcelona.—"Minerva„ S. a.—(1917).*

El estudio es sintético; pero, en síntesis de gran precisión y doctísima integridad, alcanzando a resumir todos los trabajos más recientes, en todos los países, de Prehistoria (europea principalmente) de las épocas paleolítica y neolítica, incluso muchos referentes a lo neolítico, que en España no se habían reflejado debidamente hasta ahora.

El trabajo, en catalán, se vende a 65 céntimos de peseta, como todos los de la serie "Minerva„, bellísima "colección popular de los conocimientos indispensables„, editada por el Consejo de Pedagogía de la Diputación de Barcelona para popularizar trabajos sintéticos, escritos siempre por autorizadísimos especialistas. El volumen anterior (el 11.°) es el Resumen de Arqueología cristiana, por el sapientísimo conservador del Museo de Vich, D. José Gudiol. El volumen 7.° (siempre a 35 céntimos) es una "Visita al Museo de Barcelona„, texto de su bibliotecario D. J. Folch y Torres; el 3.° son "Nociones de Liturgia cristiana„, por el presbítero D. J. Tarré. Otros de estos pequeños volúmenes son de Geografía, Oceanografía, del Radio, de la Neurosis, etc.; el de Literatura latina es del catedrático de Valencia don Carlos Riba. Entre los que están en preparación se anuncia "La Arquitectura románica„, por D. José Puig y Cadafalch, el ilustre arquitecto.

La palabra "sabio„, como la voz "Sabiduría„, tiene dos significados, que otras lenguas, como el francés, conservan en vocablos distintos, al diferenciar "sage„ de "savant„. Una cosa es ser docto y otra tener ganada la prudencia en el pensar. En este sentido, y a la vez en el otro, se necesita ser sabio para ofrecer, en corto resumen, la miga de toda una ciencia, empapada de su sabia vivificadora, servida al lector en breve síntesis. Paréceme que el Sr. Bosch y Gimpera ha acertado en su bello pequeño volumen; gracias (en alguna parte) á los muchos grabados, ordenados y perfectamente *letreados* los objetos a reproducir.—*E. T.*

José Ramón Mélida.—*Cronología de las Antigüedades ibéricas anterromanas.—64 paginas de 17 × 12 centímetros.—Madrid.—"El Mentidero„, 1916.*

Es este, también pequeño volumen, la reproducción del texto de tres conferencias dadas (al aparato de proyecciones) en el Ateneo de Madrid;

en tirada aparte de la revista *Filosofía y Letras* de los números de Setiembre y Octubre.

También el Sr. Mélida, al completar su *Iberia anterromana*, su notable discurso de ingreso en la Academia de la Historia, al cabo de diez años, ha sabido hacer un hermoso trabajo de síntesis, como varón docto y a la vez prudente en el pensar suyo científico, "sabio„, por tanto, en los dos sentidos de la palabra, el hoy usual y el que olvidamos demasiado.

Tiene el librito extensión mayor (por alcanzar a las edades del metal) que el del Sr. Bosch Gimpera, y a la vez menor (por reducirse a lo de nuestra Península), y acaso juntándolos en una sola lectura consecutiva se logra la mayor ilustración del tema en menos tiempo. Por desgracia, la publicación del texto del Sr. Mélida no se acompañó de elemento gráfico de ninguna especie.

Presta unidad al trabajo sintético el problema cronológico. Para ello se aportan en resumen, al principio, los testimonios de los escritores clásicos referentes a nuestra Iberia (periplo aprovechado por Avieno, el de Piteas, y los textos de Strabon); pero claro está que lo cronológico se toma en sentido de "horizontes„ en lo más de la Prehistoria, y de relación de ellos con la Historia cronológica, solamente al fin del trabajo.

Toda persona culta tiene entre nosotros, en su biblioteca, uno o varios libros de *Historia de España*. A todos me dirijo, diciéndoles que dén por no escritos el primero o los primeros capítulos de cualquiera de esas obras (aun de las bastante recientes), y que los sustituyan por el pequeño volumen del Sr. Mélida, que resume tantas y tan notables investigaciones de los últimos años.—*E. T.*

Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades.—*Memorias acerca de las Excavacionees subvencionadas por el Estado en el año 1915.—Páginas de distinta numeración, de 24 × 17 centímetros, con láminas (grabados de Ciarán).—Madrid: Imprenta de Archivos, 1916:...*

José Ramon Mélida.—*Excavaciones en Numancia.—8 páginas y 3 láminas (6 fotograbados).*

José Ramon Mélida.—*Excavaciones en Mérida.—8 páginas y 12 láminas (15 fotograbados).*

Ignacio Calvo.—*Excavaciones en Clunia.—26 páginas, 5 láminas (ocho fotograbados) y un plano.*

Rodrigo Amador de los Ríos.—*Excavaciones en el Anfiteatro de Itálica.—22 páginas y 12 láminas (15 fotograbados).*

Pelayo Quintero.—*Excavaciones en Punta de Vaca (Cádiz)*, *7 páginas y una lámina.*

Antonio Blázquez.—*Vías Romanas del valle del Duero.*—*40 páginas con 7 láminas (16 fotograbados) y 5 planos.*

Relación de las excavaciones autorizadas, etc.—*36 páginas.*

Miembro el que esto escribe de la Junta cúyas son estas publicaciones, y á cuya discreción e inspección y cuidado corren los trabajos, cree deber reducirse aquí a dar cuenta de la novedad, en el año 1916 (respecto del 1915) de publicarse las Memorias, ofreciendo noticias de las obras de excavación, y estudio de sus notables resultados: por arqueólogos tan doctos y tan celosos como son los Sres. Mélida, Calvo, Amador de los Ríos, Quintero y Blázquez (citados por el orden con que van encuadernadas las Memorias). Y todavía añadir que las láminas ofrecen reproducciones arquitectónicas (las de Mérida, Itálica, Clunia), escultóricas (las de Mérida y Clunia), de cerámica (la de Numancia), y comprobaciones geográficas (la de Vías romanas) muy interesantes. — *T.*

Thieme.— "*Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zu Gegenwart*".— *Tomo XI (Erman... a... Fiorenzo).—600 págs. en 8.º—Leipzig, E. A. Seemann, 1915.*

El tomo XI de este magno Diccionario de artistas, que los comprende todos, desde la antigüedad hasta el día, nos ofrece interesantes artículos de los españoles (particularmente los de A. L. Mayer) y de los portugueses (particularmente los de A. Haupt). Téngase por dicho de este nuevo tomo lo que se dijo ya en nuestra revista del resto de la grandiosa publicación (al año 1914, página 308), en la cual, en un grandísimo número de biografías se cita nuestro Boletín, que en los años de su labor, tantas biografías con notas inéditas ha completado (se citan trabajos de los Sres. Serrano Fatigati, Ramírez de Arellano, Lampérez, Sentenach, Balsa de la Vega, etc., etc.)

Entre los muchísimos artistas españoles cuya vida y obras se toman de nuestras conocidas fuentes y de las monografías de extranjeros no desconocidos de nosotros, hay en el tomo XI algún artista español que, por raro caso, no le citan nuestros Diccionarios, como *Vicente Ferrer*, ceramista-pintor (1727-1743...), de que tratan catálogos y escritores, y *Luis Ricardo Falero* (1851-1896) intarsiatore, del que hablan siete autorizadas publicaciones inglesas y francesas. Abundan los artículos monográficos, en los que una buena parte de la información es extranjera y no registrada en España: es el caso de Escacena y Daza (José María), Espinabete (Felipe), Espinosa (Carlos), Espinosa (Juan), Esquibel (Diego), Esquibel (Antonio María), Esquibel

Sotomayor (Manuel), Estevan (Hermenegildo), Esteve Bonet (José), Eusebi (Luis), Fabrés Costa (Antonio María), Feliu (Manuel), Ferrando (Manuel, el prerrafaelista mallorquín), Ferrer (José), Ferrer (Juan de Dios), Ferriz Sicilia (Cristóbal) y Fernández (Sebastián), etc.

Los artículos más al día (aprovechando hasta notas inéditas de diarios) son los de algunos insignes artistas portugueses de los aún llamados primitivos: *Vasco Fernandes de Viseo* (nueva biografía, ya asentada), y *Christovaon de Figueiredo,* notables pintores del siglo XVI, y *Bartholomeus Fernandes,* insigne arquitecto del manuelino. Interés y perfección semejantes ofrecen los artículos del primer gran pintor español del siglo XIV, el catalán *Ferrer Bassa,* y el del más hechicero de nuestros prerrafaelistas, el andaluz *Alexo Fernández.* Los artículos de *Domenico Fancelli, del Mudo, de Gregorio Fernández,* ofrecen también la información cumplida que es de rigor en la obra, toda ella llevada con escrúpulo y tino y con una excelentísima biblioteca a la mano, redactando siempre las papeletas críticos verdaderamente especializados.—*E. T.*

Retales, virutas, cizallas...

26. El Greco en Italia. — El Barón Detler de Hadeln, en un estudio "Sobre las dos maneras de Jacopo Bassano", publicado en el *Jahrbuch* de los Museos prusianos (año XXXV, 1914, página 70), al hablar de si es de El Greco el cuadro la *Epifanía,* de Viena, ha recordado la siguiente curiosa poesía del famosísimo cavaliere Marino sobre El Greco, o, mejor dicho, contra El Greco. (Marino: "La galleria„ edicion de Venecia, 1620, pág. 312.)

DIPINTURA GOFFA DEL GRECO

Due tavole dipinse
Sciocco pittor; Deucalione in quella,
Fetonte in questa finse.
Fornita opra si bella,
Chiedea, qual fusse del suo bel disegno
Prezzo conforme e degno.
Gli rispose l'Oracolo per gioco:
L'una merita l'acqua e l'altra il fuoco.

Es curiosísimo contraste el que ofrecen Góngora y Paravicino, entusiasmados acá con El Greco, y el fundador italiano de la escuela poética, poniendo allá al Greco en solfa...

CARTILLAS EXCURSIONISTAS "TORMO„

Guadalajara.

A 57 kilómetros de Madrid y 675 metros sobre el nivel del mar. No es seguro que sea la romana *Arriaca* o *Caraca*. Es ciudad desde 1460, y desde el siglo XVIII capital de la provincia, cuyo territorio lo componen principalmente las llamadas "Campiña„, "Alcarria„ y la "Serranía„ (al sur del curso del Henares, más abajo de la ciudad, la segunda). El nombre, Guâd-al Hidjâra (río o valle de desmoronamientos), recuerda el origen árabe de la población, ocupada por Fernando I (1060), y tomada, al fin, bajo Alfonso VI (dicen si en 1081 o 1085), por el valiente compañero del Cid, Alvar Fáñez de Minaya (llamado por los árabes Al Barharanis). [En recuerdo, el sello de la ciudad (desde muy antiguo) le pinta cabalgando]. Aunque fué siempre población realenga (y siempre de voto en Cortes), en ella, sin ser sus señores, tuvieron su corte los potentes Mendozas de la Casa del Infantado (la primogénita de ellos), con derecho (siglo XV y primera mitad del XVI) de elegir todos los cargos concejiles y los procuradores a Cortes. Los nobles Mendozas acrecentaron extraordinariamente sus posesiones en el siglo XV por artes de la política y de los matrimonios; sucesivamente, por tres de éstos (una Orozco, que les trajo estas tierras castellanas de Hita y Buitrago; una Vega, de la que completaron armas [acuartelando en sotuer la banda suya con el "Ave María„ de los Vegas], y que les dió el señorío en las Asturias de Santillana, y una Luna, hija de D. Alvaro, la parte más considerable de los señoríos del Condestable, que a ella se devolvieron más tarde), llegó a ser tan poderosa la Casa, que el segundo Duque (esposo de la Luna, nieto del célebre primer Marqués de Santillana, el genial poeta, biznieto de la Vega y biznieto de la Orozco) llegó a contar (dicen) 80 000 súbditos en sus Estados, quizás los primeros de la nobleza española. Los Infantado tuvieron en Guadalajara su Palacio, su edificio especial de armería, su Panteón y muchas fundaciones piadosas, y otras casas los otros Mendozas sus deudos. Por todos ellos el carácter de la ciudad fué señorial; lo confirma el hecho de no haberse impreso en Guadalajara, antes del siglo XIX, otro libro que un libro de memorias del cuarto Duque (en 1564), haciendo ver que la vecina Alcalá monopolizaba la vida intelectual, y que los Prelados jurisdiccionales, que eran y son los de Toledo, en su afán de levantar a Alcalá (señorío abadengo suyo), procuraban arrinconar a Guadalajara. Los Reyes Borbones ya mostraron nuevo deseo de atenderla; el despotismo ilustrado suyo hizo nacer

(Felipe V) las célebres fábricas de paños. Después ha sido y es causa de vida la creación de la Escuela de Ingenieros militares, a los que se dieron los edificios de la fábrica y algunos de los conventos. El Poder central también ha hecho residir en Guadalajara dos Colegios de huérfanos y huérfanas de la guerra; como la capitalidad de la provincia además (con sus Gobierno, Instituto, Normal, Audiencia, Cárcel moderna, Sucursal del Banco), fué otro favor de los Borbones (desde el siglo XVIII, aunque han variado y se han extendido sus límites), la ciudad ha perdido, con nueva vida, su carácter, sin que lo moderno de ella se lo haya devuelto variado, pero artístico; no es ni población antigua, ni modelo de población nueva, aunque recientemente se inició una reforma y progreso. Una señora de nuestros días, la opulentísima Condesa de la Vega del Pozo, Duquesa de Sevillano, la ha ido dotando, a gran costa, de nuevos monumentos (su Panteón, y Asilo con magno templo; su renovada casa, y en ella nuevo oratorio de San Sebastián). La familia de los Villamejor-Romanones se señaló aquí por una predilección particular (Panteón en el Cementerio, que se ve al subir a la ciudad). Esta tiene hoy 11.264 habitantes, y si antes estuvo, como dicen, junto al Henares, hoy, y muy de antiguo, está alejada de su ribera izquierda en más de 800 metros. Al otro lado del río (puente del siglo XVIII, sobre los restos del romano), está la estación del ferrocarril.

La *Bibliografía* de Guadalajara y el mejor *corpus* de textos y especies está en el tomo XLVI del *Memorial Histórico Español* (1914), integrado por "Relaciones topográficas de España„, de Guadalajara y pocos pueblos de su provincia, con grandes aumentos y notas del Sr. Pérez Villamil.

En nuestro texto se aprovechan trabajos sueltos y artículos de revista: del doctor Justi, de D. Francisco Giner de los Ríos, D. Pelayo Quintero, D. Juan Catalina, D. Vicente Lampérez, D. Manuel Gómez-Moreno, etc.

Don Juan Dijes Antón, el erudito de la localidad, tiene *Guía* extensa (1890), y *Guía* abreviada (1914), incluso de la parte Sur de la provincia, con grabados, y además un gran número de artículos de Historia local en varios periódicos, con otras publicaciones curiosas.

Véase también Vicente Lampérez: *Los Mendozas del siglo XV* (1916).

En los tomitos (simili Gowan) del *Arte en España* hay uno dedicado a Guadalajara y Alcalá, con preciosos fotograbados; el texto breve del señor Criado.

Itinerario y orientación topográfica.

Las principales vías de la ciudad forman una Y griega, cuya cola es la estación; arriba la completa un estrecho triángulo isósceles, cuyos lados mayores arrancan en bifurcación de la plaza de la fábrica o de Romanones (a la que dan, más o menos directamente, á la izquierda los Huérfanos, la zona y compañía de Aerostación, y a la derecha el Hospital, la Academia y el Palacio del Infantado.

Arrancando de la plaza, la arteria de la izquierda, que es carretera, nos lleva a entrambas *Carmelitas*, la *Fuente* y plazoleta de bifurcación de carreteras, desde donde se sube al *Fuerte* (a la izquierda): a derecha, por junto al Paseo, se hace el lado corto del triángulo hasta dar en *San Ginés;* con nuevo ángulo se vuelve a la plaza por otra arteria de calles (Mayor alta y baja), continuación unas de otras, y las más concurridas y comerciales; siguiéndolas, se tropieza con *San Nicolás* (jardín delante), con la *Plaza Mayor* (bajando a la izquierda a la Antigua y tomando a la derecha a *San Gil)*, y más adelante, primero (a la derecha) con la calle en que está el *Instituto,* y (a la izquierda) a la plaza de Dávalos, con su casa, y después (derecha) con la de *Santa Clara;* al acabar esa arteria se está al lado del *Palacio* y delante de la confluencia de las dos arterias. — Dentro de lo más ancho del triángulo isósceles, y cerca entre sí, se pueden visitar *San Sebastián,* la *Diputación, San Esteban* y el citado *San Gil.*

A continuación se colocan los Monumentos, suponiendo que se da la vuelta en el sentido que se acaba de indicar.

Carmelitas de abajo o de San José.

Fundación de las Descalzas (aquí, desde 1615). En la primera capilla, a la derecha, el *Extasis de Santa Teresa,* cuadro firmado por *Andrés de Vargas* (en 1644), no citado por Ceán. En el altar mayor unas esculturas, no malas, del siglo XVIII.

Santa María de la Fuente.

Parroquia. Al exterior torre mudéjar de ladrillo del siglo XIII, con chapitel madrileño. Dos puertas de ojiva de herradura (mudéjares), hermosas y del siglo XIII, y pórtico corrido sobre columnas de capitel plateresco. Interior nada notable, de tres naves. Nótense el sepulcro, con yacente, del canónigo de Toledo Yáñez de Mendoza (cabecera lado epístola), y el del tesorero de los Reyes Católicos, Juan de Morales, con orante y asunto religioso: resurrección (presbiterio, lado Evangelio, sin ornatos): ambos del siglo XVI. Delante del sepulcro de Yáñez de Mendoza, la Virgen "de las Batallas„, imagen de escultura del siglo XIV (fines ?), bellamente policromada por 1600. En el altar tablita hispano-flamenca del tiempo de los Reyes Católicos.

Palacio del Gran Cardenal Mendoza.—Estuvo en donde hoy el Banco de España, y en él, más tarde, se guardó la armería del Infantado.

Puente del Alamín.

Detrás de "la Fuente„ y de los Expósitos, con un fuerte torreón al lado. [A la otra parte (al Sur) de la ciudad, se conserva el torreón del Cristo de la Feria; hay además algunos trozos de muralla todavía].

Capilla de los Urbina.

Unica obra subsistente de la derribada iglesia de San Miguel, declarada monumento nacional y en temible restauración en 1916. Es extraña labor de

ladrillo, muy caprichosa en las cornisas, pesadotas, al exterior; se hizo en 1540, de supuesta semejanza con el arte lombardo (Catalina García); al interior, pinturas en las bóvedas, bellas, de *Rómulo Cincinato* (siglo XVI).

Carmelitas de arriba o de las Vírgenes.

Iglesia mísera de efecto. Una tablita del siglo XVI (Virgen de la Leche) en el segundo altar, lado del Evangelio. Enfrente el Martirio de San Pedro Pascual, de *García Hidalgo* (siglo XVII), firmado, y una Concepción de estilo similar (y no tan malo). Consolas churriguerescas en el presbiterio y Sacristía. Su fundación se refiere a 1591.

San Francisco, Panteón del Infantado y S.ª María del Fuerte.

Todo, formando el recinto del Fuerte: residencia de determinadas autoridades militares, con jardín (huerto del convento), de bella situación. En la iglesia de *Santa María*, no muy grande (aún al culto), una gran tabla de la escuela de *Pedro Berruguete* (fines del siglo XV), representando un milagro horrendo de Santos Cosme y Damián: de corregir la cojera de un blanco, aplicándole la pierna que cortaran a un negro, poniéndole a éste la gangrenada del primero (!), es acaso obra de *Hernando del Rincón;* el gran marco es churrigueresco. Bello punto de vista al salir. *Ex templo de San Francisco;* bella nave gótica del XV con ménsulas muy elegantes, en las que apean los arcos de las capillas. En ella se dice estaba el retrato-estatua (mutilada y expresiva cabeza) del célebre satírico (siglo XIV) el Archipreste de Hita, que fué de la tierra y que habla de ella: Apólogo del "mur de Monferrado e el mur de Guadalajara". Hoy el templo es Parque de Ingenieros. Debajo, el Panteón de los Infantado: una pieza ochavada elíptica en rica imitación (destrozada por los franceses) del Panteón de El Escorial; son 26 las urnas, ya vacías y rotas. Lo dirigió *Felipe Sánchez*, aquitecto de los Duques, y lo ejecutó el maestro de obras *Felipe Peña* (de Guadalajara) (de 1696 a 1728) costando 1.082.707 reales vellón.

Panteón de la Vega del Pozo († 1916).

Edificio (comenzado en 1886) aislado, de cruz griega apenas acusada y cúpula: ésta cubierta con 7.000 tejas (a cinco pesetas teja, las más baratas) de porcelana dorada, de Segovia. El mosaico, por italianos, salía a razón de 372 pesetas el metro cuadrado en 1906. Bajo la iglesia (cuyo piso sostiene una atrevida bóveda plana nervada, a la que da acceso exterior una escalinata, bella visto desde ella), el Panteón, de cuyo bajo fondo, se goza todavía la admirable perspectiva de la cúpula y bóvedas. Cerca, el "Asilo (?)"; comenzóse en 1898 (y en 1916 se acaba, sin haberse formalizado la dotación de la Condesa); a un lado el bello templo del mismo, de un estilo neobizantino con detalles medievales muy españoles e interesantes, todas absolutamente obras de *D. Ricardo Velázquez Bosco,* y admirables.

Paseo de la Concordia.

Es el bonito paseo sobre las antiguas eras grandes. [El otro, junto al Panteón de la Vega del Pozo, se llama de la *Fuente de la niña.*]

Dominicos, hoy San Ginés.

Fundación en Benalaque del Adelantado D. Pedro de Mendoza y doña Juana de Valencia, en 1505; trasladóse acá en 1555.

Portada con arco amplio volado. Una nave (no labrada por la cabecera), con capillas, de aspecto (aunque en estilo renovado) muy dominico-español del siglo XV: obras, del célebre Carranza († 1576). Segunda capilla lado Evangelio, San Pedro Alcántara, de tamaño colosal, con ángel mancebo que le tiene la cruz; colocada alta sería de gran efecto; estilo de *P. Mena*. Segunda, lado Epístola, San Benito de Palermo, del mismo arte. A uno y otro frente de las capillas que hacen crucero, sepulcros góticos del primer conde de Tendilla y su mujer (Quiñones), suntuosos y grandes, con estatuas yacentes y estatuítas dignas del autor del doncel Arce de Sigüenza. A los lados del presbiterio, sepulcros de labor plateresca, estilo de *Vasco de Zarza,* de los fundadores. A uno y otro lado del retablo mayor, dos relieves bajo cristal, preciosamente policromadas, arte del promedio del siglo XVI.

El Carmen, hoy Concepcionistas de Sor Patrocinio.

Templo del siglo XVII con excelentes imágenes del XVIII (Jesús del Consuelo, Dolorosa, Jesús caído...) Altar mayor, gran cuadro del XIX, escuela de *Espalter* o *Luis Ferrant* (?). En la sacristía un Crucifijo de bronce.

Diputación.

El edificio moderno, aislado entre plazas, contiene los restos (pinturas) del Museo, con algún cuadro y una escultura interesantísimos.—En la escalera: *Carreño* (?), el Bautista (núm. 1). En las galerías del claustro alto y un pasillo adyacente, al público, hasta 156 cuadros malos y peores procedentes de conventos, con numeración de colocación correlativa. De relativo interés una serie incompleta de arcángeles (números 31, 65, 136, 138) de *Bartolomé Román;* un gran Martirio de Santa Catalina (85) firmado por *Martínez (Jusepe?),* y una serie de santos y sabios franciscanos (32, 34, 81, 105, 109, 111, 115) del arte o discípulos de *Luis Tristán.* Hay de artista hispano escurialense, que no es *Carvajal,* grandes lienzos de un retablo (5, 55, 122, 123), y similar otro (126). De *Arias,* la Disputa con los doctores.—En algunos despachos hay cuadros buenos: en el del Presidente, el *Greco* (obra de discípulo, excelente); San Francisco y Fray León; en el antedespacho, escuela de *Tristán,* San Francisco de Asís; en el despacho del Comisario de Fomento, *Ribera* (197): San Francisco y el Angel que le entrega la Regla (de este original es réplica el "Murillo„ del Palacio Blanco de Géno-

va); *Alonso Cano* (213): la Virgen de la leche. *Escalante, F. Ricci* o *Carreño* (214): Inmaculada; también atribuído al último (212): San Félix de Cantalicio; tabla arcaica del promedio del siglo XVI (223): Virgen en trono.—En el despacho de conferencias: imitador flamenco de *Rubens* (locamente atribuído a *Metsu):* Juicio final (230); otras planchas atribuídas a *Grebet* y otros, flamencas; dice "A Rodelas": San Jerónimo, excelente del siglo XVIII. Estilo de *Nicolás Vergara, el Mozo:* relieve en mármol del Entierro de Cristo, con precioso marco escultórico de nogal.— Despacho del Secretario, *Camilo* (?): San Sebastian sujeto por dos sayones (200); continuador de *Tristán:* San Francisco de Asís en pie (204); arte castizo por 1690: Transverberación de Santa Teresa (202), imitada del grupo romano del *Bernini;* dos tablas de la Dolorosa (210) y Jesús doliente (201). — Secretaría, *Ruiz de la Iglesia:* San Antonio apareciéndosele el Niño (180).

San Sebastián.

Adjunto al palacio de la Vega del Pozo, oratorio (público) de tres naves, reconstruído por *D. Ricardo Velázquez,* con esbelta torre: bellas tallas escultóricas en la puerta, con azulejería neo-talaverana. (En la sacristía un cuadro antiguo de San Francisco.)

Jesuitas, hoy San Nicolás.

Iglesia (comenzóse en 1691) con caracteres del estilo de la Orden, pero ya protochurrigueresca; cúpula con tambor y linterna. En la segunda capilla de lado Epístola la soberbia yacente, en alabastro, del santiaguista Rodrigo de Campuzano, digna obra rival, y acaso del mismo autor *(Ortiz)* que la del Maestre D. Alvaro de Luna, que se encargaba aquí para Toledo cuando este Comendador murió (1488). Procede del antiguo San Nicolás. En el templete churrigueresco del altar mayor, cuatro evangelistas (chicos, unos 0 75 metros) de bronce, de la ordinariez española de fines del XVII. A los lados fragmentos de la sillería gótica de Lupiana, antes en el Museo deshecho (bella talla). En la sacristía lavabo plateresco y lienzos de Santos Estanislao y Luis Gonzaga ante el Niño y la Virgen, respectivamente, de lo mejor y más castizo de nuestra pintura bajo Felipe V (por 1710), acaso de *Ruiz de la Iglesia.* Estatua de San Pedro Alcántara: copia de *Mena.*

San Gil.

En su pórtico se reunía el Concejo hasta el siglo XVI. Ya no es parroquia. Ocúltase (al lado del evangelio, junto a la torre), una capilla oscura con preciosos restos de yeserías mudéjares (gótico-árabe toledanas), de por 1400. Era la capilla de los Orozco.

San Esteban.

Fué en ella inhumado Alvar Fáñez el Conquistador. Contiene el bello sepulcro plateresco de Beltrán de Azagra.

Santa María de la Antigua.

Edificación mudéjar modernizada; en ella la "Virgen del arzón de la silla de Alfonso VI„ de que hablan algunas guías, es de madera; no parece arzonera (demasiado grande), y desde luego puede ser del siglo XV. Gran tabla fondo de oro de Santa Ana y la Madonna con el Niño, de principios del siglo XVI (por 1530?).

Casa de los Dávalos.

(En la propia manzana, bien irregular, del Ayuntamiento y a la parte más opuesta del mismo): patio de columnas del arte del palacio de Gogolludo (brote español del Renacimiento) y arriba dos artesonados notables, uno de alfarje y el otro de armadura de tres paños, con lazos "de ocho„ y con escudos en el alicer. Portada del 1800: dos bellas enjutas del XV.

Instituto, antes la Piedad.

Era Convento de monjas y Colegio de doncellas, fundación de doña Brianda de Mendoza y Luna († 1534), hija de los segundos Duques. El patio y escalera (seguramente, de un palacio anterior) son muy elegantes, preludiando, en estilo del de Cogolludo, las bellezas platerescas de Toledo (Santa Cruz) y Alcalá (Palacio). El techo de la escalera es una lacería de incorrección inverosímil. Primero se instaló aquí el Museo, que contó con 412 lienzos, 15 cobres, 22 tablas y un cristal, los sepulcros de los Tendilla, la estatua yacente, notabilísima, de doña Aldonza de Mendoza, procedente de Lupiana, hoy en el Museo Arqueológico Nacional; la sillería de Lupiana; quizá algunos otros sepulcros, ya devueltos a otras iglesias de la ciudad; cuatro efigies de santos en madera... Un hermoso escudo imperial de Carlos V quedó empotrado aquí en el patio. De la misma procedencia quedan varios azulejos (una docena de muy variados tipos), y de excavación reciente, en este mismo edificio, una yacente de caballero, bella obra del siglo XV. Lo más armónico, bello y seductor de la ciudad era el patiejo de la primitiva entrada al edificio, con portadas a él (de discípulo de Vasco de Zarza), y a las ruinas de la iglesia, de contextura gótica (corrida leyenda:... "se acabó en 1530„): antes, las amontonadas poéticas ruinas, con rica flora, eran de un efecto incomparable. Parece de estilo pre-plateresco, felicísimo en su sencillez y elegancia y fineza, el templo. Buena la escultura (regular la Piedad de la portada).

Monjas de Santa Clara, hoy Santiago.

Fundóse en vida de la misma Santa, según dicen, por la Reina Doña Berenguela. Se veía de fuera (en especial desde las ruinas del Instituto o de la Piedad), el ábside mudéjar y un pintoresco balcón celosía [destruído ya en 1914]. En el interior se señalan algunos sepulcros del siglo XVI: cabecera

lado Evangelio: el bello de un Zúñiga; la cabecera gótica de tres naves, convertida en sacristía la del lado de la Epístola, con bella techumbre. En el presbiterio, lado Evangelio, la momia de doña María Coronel, abuela de la más famosa. En ruinas los capiteles de un claustro, y en el *Palace* Hotel aquí construído, la portada de la portería. La iglesia es ahora la parroquial de Santiago; las monjas emigraron a Valencia (Canals).

Santiago. —En la iglesia derribada, junto al Palacio, había lauda broncínea notable en la capilla de los Pecha.

Palacio del Infantado.

Puede estudiarse en las láminas (y no por cierto en el texto, pues el publicado no llegó a entrar en lo artístico, enfrascado en lo histórico), de la publicación *Monumentos Arquitectónicos de España*. Es obra de cierto gótico, que podríamos llamar churrigueresco, menos rico y todavía más caprichoso que el de San Pablo y San Gregorio, de Valladolid, y de obras de Segovia y de Baeza. Parecería mentira que fuera de *Juan Guas*, es decir, del autor de San Juan de los Reyes, de Toledo, si los detalles no fuesen tan suyos a veces. La obra de Guadalajara, de pintoresco efecto decorativo, hace recordar las obras manuelinas góticas de Portugal (Justi), de las que fué precedente, así como su riqueza en azulejos (Giner de los Ríos) no queda eclipsada sino en el Palacio de Cintra; por cierto que dentro de la variedad, que también aquí dicen, las piezas que se pueden reconocer son de Talavera y de 1560. Fuera de esto, puede asegurarse que del suntuoso Palacio (de tan poderoso efecto por cierto) está totalmente ausente el "buen gusto„ a lo occidental, tanto como pueda estarlo de la mansión de un rajáh de las Indias orientales. Se ha hablado de si comenzó la edificación en 1461, por el segundo Marqués D. Diego (antes quizá de ser primer Duque): pero la reconstrucción cuando se comenzó fué por 1480, por el segundo Duque, interrumpiéndose luego las obras complementarias de embellecimiento, que son del tiempo del cuarto Duque.

La *fachada* principal es sumamente curiosa y característica; nótese que la zona o cornisa estalactítica, como otra en los machones torales de San Juan de los Reyes de Toledo, es gótica en el detalle de esas mismas estalactitas aparentes; que las ventanas son hoy de caprichosa variedad, unas primitivas y otras del siglo XVI; que los salvajes tenantes del escudo son de labor basta, y que el conjunto es pesado, pero es original. Se entra por el otro lado, por nueva fachada moderna.

El *patio* es de efecto grandioso, a pesar de la pesadez y falta de elegancia de las líneas y de lo burdo y repetido de las labores y figuras: de leones, águilas, grifos o quimeras (con la *tolva*, empresa del segundo Duque). Las columnas clasicotas, que sustituyeron más tarde (siglo XVI) a las góticas del piso bajo, ayudan al efecto de extrañeza y raro gusto.

Principalmente en el piso bajo, y con vistas a la fachada principal, hay

una porción de salas y piezas, cuyas techumbres están pintadas al fresco en arte de grotescos, por *Rómulo Cincinato,* representando además asuntos de la fábula: labor tan bella, que Justi se equivocó suponiendo que era de los pintores italianos de la Alhambra. Para esa labor, ya hecha en 1579, dió facilidades grandes Felipe II al pintor (sueldo entero, a pesar de la ausencia). Y, tullido e imposibilitado en 1591, consintióle el Rey siguiera en Guadalajara († por 1600).

Una veranda o loggia de dos pisos da al jardín, viéndose en sus paramentos exteriores una sencilla labor, repetida, de bello efecto.

En el principal están los suntuosos salones de aparato. El de los *salvajes* o de *concejos* ostenta techumbre, que es en realidad del siglo XVII. Notable también el techo y chimenea del salón vecino, llamado de *cazadores.*

Pero lo único verdaderamente soberbio de todo el Palacio es el salón de *Linajes,* por la techumbre dorada, estalactítica, y por el friso, también con estatuas pintadas de antepasados (todo lo cual parece imitación de las salas del Alcázar incendiado en 1866 (?) de Segovia), y por la especialidad de los azulejos de esta sala; convertida en capilla por el nuevo destino (para huérfanas de la guerra), que ha permitido salvar el casi abandonado Palacio, se ha arreglado de la manera más banal toda ella. El escudo de los Reyes Católicos, que preside, indica, por faltarle la granada, que el salón es anterior a 1492. En él durmió Francisco I, y el poeta Luis Zapata le hace ver aquí los 100 escudos que habría (pintados ?), y que representaban los cien linajes principales de España. El poeta pone en boca del Conde de Tendilla las cien octavas reales explicativas de lo heráldico e histórico.

La fecha que se leía en la portada era la de 1480 (Alcántara de Toledo); la que se lee en el patio 1483, y por razones de estilo no se puede definir si este Palacio imita lo típico y último del castillo del Real de Manzanares o viceversa, obras ambas del mismo segundo Duque y probablemente del mismo tiempo. La letra de los autores de este Palacio (arco n.° 4 ° bajo, del lado Oeste o del salón de Linajes), nada dice de ningún Hanri Guas o Eguas, pues lo que dice (bien deletreado el caso por Gómez Moreno) es: "fizieron esta casa Juan Guas e Mastre Eguaomait (o Eguaumair) e otros muchos (o munchos) maestros„, y el segundo será el moro que labraría las soberbias techumbres. Es disparate, aunque lo dice en 1502 Lalaing, que el techo de los Linajes se aprovechó de un Monasterio: el Palacio no estaba acabado.

El cuarto Duque reharíalo en lo necesario, bajo Felipe II. De su tiempo las columnas toscanas del claustro bajo y el arreglo del zaguán (1570), y el romper con más amplias ventanas clásicas la fachada, para dar más luz a las piezas que le había de pintar *Cincinato,* y mucha azulejería talaverana (en parte se ve que por dibujos del mismo *Cincinato),* y muchas ventanas y puertas. La labor de *Rómulo* es bien superior a la suya de El Escorial.

El tercer Duque, expulsado de su Palacio por Carlos V para darle aposento a Doña Leonor, Reina viuda, no quiso volver a él; el cuarto, hon-

radísimo en ser, con toda su larga estirpe, quien trajera de Francia a Doña Isabel de Valois, que aquí con Felipe II fué casada el 31 de Enero de 1560, es el que después completó la magna obra del Palacio. Dió la bendición a los Reyes el Cardenal de Burgos D. Francisco de Mendoza (Cañete), que formó parte en toda la comitiva (el autor del *Tizón de la nobleza).*

El Sr. P. Villamil pensó en que fuera arquitecto del segundo Duque el *Maestro Ximón,* que el Arzobispo Mendoza llevó de Guadalajara a Sevilla, y que de 1496 a 1502 lo fué de aquella Catedral; pero de Ximón lo que se dice documentalmente es que lo era dela Casa del tal Arzobispo, que no es la del Infantado, pues también los Tendilla tenían una mansión nobiliaria en Guadalajara.

El último de los grandes Osunas tuvo el rasgo de ceder el Palacio del Infantado para los huérfanos por 375.000 pesetas, suponiéndole sólo doble el valor en justiprecio (sin lo artístico), en 1878.

El *Infantado* lo constituían las cuatro villas de Alcocer, Salmerón, Valdeolivas y San Pedro de Palmiches, patrimonio que fueran en algún tiempo de diversos Infantes de Castilla. En la tierra de esta provincia, o muy inmediata (unidad de representación en Cortes), tenían unos y otros Mendozas todos los Estados siguientes (además del Ducado): los Marquesados del Real de Manzanares, de Mondéjar, de Cogolludo, de Montesclaros y de Argecilla; los Condados de Cifuentes, de Coruña, del Cid y de Galve, y el Vizcondado de Torija; el Ducado de Pastrana fué dado también a una Mendoza (Eboli), andando el tiempo.

Monumento al Conde de Romanones (1913).

Busto y dos bellas esculturas en bronce de *Miguel Blay.*

Hospital de la Misericordia.

Buen efecto del pórtico, de arcos sobre columnas. Antes fué convento de Jerónimas y antes fundación benéfica (en 1578) de un D. Pedro G. de Mendoza, hijo de los segundos Duques y Obispo de Salamanca.

De estas «Cartillas excursionistas» se hace una tirada aparte, a media caja, en edición de bolsillo, con plano-itinerario y con las oportunas llamadas en el texto. **Se venderán a los excursionistas a precio ínfimo.**

Imprenta de San Francisco de Sales, Bola, 8.—MADRID

BOLETÍN
DE LA
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Año XXV. —Segundo trimestre.

Arte ✣ Arqueología ✣ Historia

MADRID.—1.° Junio de 1917.

AÑO 4 NÚMEROS, 12 PESETAS

Director del BOLETÍN *D. Enrique Serrano Fatigati,* [illegible]
Secretario de la Redacción D. [illegible]
Administradores Sres. Hauser y Menet, [illegible]

SAN ISIDORO DE LEÓN

Exterior

Emplazado en el cuartel de poniente de la ciudad de León el antiguo convento de San Isidro (hoy Real Colegiata) extiende su amplio perímetro, formado por múltiples y variadas construcciones, entre la calle de la Abadia, al Norte; la plaza de los Descalzos y calle de San Isidro, al Oriente; el lienzo de la vieja cerca, reparada por Alfonso V, el Noble, al Ocaso, y al Sur la espaciosa plazuela que lleva el nombre del Doctor de las Españas.

Al desembocar en ésta por la calle del Cid, el espectador percibe, en toda su extensión, la fachada del Mediodía de la veneranda basílica compuesta de tres cuerpos bien caracterizados por sus diversos estilos.

Ocupa el centro el primero, románico del segundo periodo. Casi en su promedio, y en un cuerpo más saliente que el plano general de la fachada, se abre la puerta principal. Tres grandes arcos en degradación, formados por lisos baquetones, sostenidos por columnas alojadas en los ángulos de los muros acodados, de fustes cilíndricos y capiteles de labor entrelazada, cobijan, sobre un dintel sostenido por dos cabezas de carnero, un tímpano, en cuyo campo y en medio relieve está representado el sacrificio de Isaac, y en la parte superior el símbolo sagrado del cordero de Dios que elevan las manos de dos ángeles.

A uno y otro lado de la portada, adosadas al muro, hay dos rígi-

das estatuas de mármol blanco, sentadas de frente, nimbadas y cubiertas con ropas sacerdotales. En las enjutas, varias figuras en bajo relieve, y, en línea, sobre el extrados del primer arco, los doce signos del zodíaco. Toda esta decoración escultórica que, por el modo de estar colocada, tiene semejanza con la que adorna la portada de San Salvador de Leire, creemos que son restos de construcciones más antiguas que, como ornato, se han acoplado en el muro de la iglesia.

Tres ventanas de arco de medio punto, con moldura avilletada y columnas adosadas a sus jambas, alumbran el interior de la nave del lado de la Epístola, siendo de notar que las dos abiertas entre los contrafuertes prismáticos, a la izquierda de la portada, son más estrechas que la de la derecha, tienen menos luz, y la factura de los capiteles de sus columnas, adornados de pencas, es más rudimentaria.

Formando casi un mismo cuerpo con la vieja fábrica, corre por encima de su fachada una cornisa del renacimiento y, sobre ella, un antepecho calado interrumpido en su centro por un gran escudo de la casa de Austria, elevándose sobre él la estatua ecuestre de San Isidoro de Sevilla.

Detrás de este ático, y dominándole, levanta sus líneas severas la nave central con seis contrafuertes y las ventanas abiertas en las partes del muro comprendidas entre aquéllos y exornadas con todos los elementos peculiares del arte románico en todo su apogeo. Corona este exterior una cornisa sostenida por canecillos, cuyo perfil es una serie de arcos de círculo.

Avanza el brazo Sur del crucero, presentando a la vista todo su hastial, flaqueado por dos robustos contrafuertes. Se destaca en su primer cuerpo, bajo extensa archivolta, la puerta llamada del Perdón, formada por dos arcos decrecentes de rudos baquetones apoyados sobre cada par de columnas que se alojan en los ángulos de los muros acodados. Un tímpano, compuesto de tres piezas, tiene en la del centro esculpido el Descendimiento del Señor, y la Resurrección y la Ascensión en las otras dos laterales A derecha e izquierda, dentro de la archivolta, y adosadas al muro, dan su frente, labradas en altorelieve, dos hieráticas imágenes de los Apóstoles San Pedro y Pablo.

Una cornisa, sostenida por fantásticos canecillos, divide casi por mitad la fachada. Descansan sobre aquellas tres ventanas a modo de arquería, alumbrada la central y ciegas sus colaterales. Sobre éstas se encuentra una grande estatua de San Isidoro.

Entre el muro del brazo Sur del crucero que mira al Oriente, y cortado por el de la actual Capilla mayor, aparece gran parte del ábside de la Capilla menor del lado de la Epístola. Una larga y delicada columna enrasa su capitel con la saliente cornisa que descansa sobre variados canecillos. A derecha e izquierda de aquél hay dos ventanas; abierta la que corresponde en el interior al eje del ábside y ciega su compañera.

Las exploraciones que recientemente se han hecho, en el decurso de las obras de restauración, han demostrado que el ábside de la capilla menor del lado del Evangelio tenía idéntica estructura, la misma decoración y número igual de ventanas.

Formando la cabecera de la iglesia, se encuentra la capilla gótica que sustituyó al ábside románico que formaba la Capilla mayor y que fué demolido en el año 1513.

Al levantar el pavimento de aquélla apareció el cimiento sobre el cual se elevaba el ábside de la primitiva capilla. Es la actual obra del celebrado maestro Juan de Badajoz (padre). Es de planta rectangular: forma su primer cuerpo un liso muro; una cornisa moldeada le separa del superior, en el cual hay dos altas y rasgadas ventanas de ojivas equiláteras, divididas en dos vanos por delgado mainel en forma de pilastra.

En el lado opuesto, y cerrando al Poniente parte de la antigua iglesia románica, se levanta la fábrica de la Biblioteca, de exterior modesto, muros de mampostería, contrafuertes cilíndricos y una gran ventana en la fachada del Mediodía, que presenta análogos caracteres de época que las descritas anteriormente. Más allá, por fin, asoma su último cuerpo la torre, de planta cuadrangular y emplazada fuera de la iglesia, ocupando en la muralla medioeval el lugar que correspondió a uno de sus cubos (1).

Interior

Es el monumento en su interior de planta de cruz latina, de tres naves, crucero y tres ábsides. Los correspondientes a las capillas de las naves colaterales son de medio punto, precedidos de un pequeño tramo recto y cubiertos con una bóveda de cuarto de esfera. Exceptúase el de la nave mayor que desapareció, como ya hemos dicho, en 1513, sustituyéndole por la actual construcción de forma rectangular, cubierta por una bóveda de crucería, cuyos nervios arrancan

(1) Vid. *Asturias y León*, por D. José María Cuadrado.

de una serie de ménsulas, gallonadas unas y formadas otras por imágenes de ángeles, en cuyos apoyos se enjarjan y compenetran los nervios para ramificarse después y unirse en una clave común cerrada por un florón.

Del arcisterio o bema de la antigua iglesia, sólo se salvaron parte de las dos pilas de su arco toral y las dos grandes hornacinas arquitectónicas que en el siglo XI vinieron a sustituir los sencillos nichos, en los cuales se colocaban los vasos sagrados y demás objetos de culto necesarios para la celebración del Santo Sacrificio de la Misa.

La fábrica de esta capilla fué construída por el maestro Juan de Badajoz, como ya hemos dicho, el cual debió terminarla en el año 1522, habiendo fallecido en el de 1523, y puesto que Ambrosio de Morales dice que cuando él visitó nuestra basílica (1582) hacía sesenta años que se hallaba construída, dicho se está que debió terminarse en la fecha indicada.

La bóveda del crucero, como la de la nave mayor, es de cañón seguido, y de arista la de las naves bajas.

La nave mayor se halla alumbrada directamente por grandes ventanas, abiertas en el espacio que queda entre la cubierta de aquélla y las de las naves menores.

Para obtener este resultado elevaron los muros de la nave central; mas como muy acertadamente dice el Sr. Lampérez, en su incomparable «Historia de la Arquitectura Cristiana Española de la Edad Media», *con esta modificación queda subsistente la estructura borgoñona... Pero por ella la nave central se eleva; el empuje del cañón actúa fuera de los puntos de contrarresto de las bóvedas de arista y el equilibrio es defectuosísimo y el principal ejemplar español, San Isidoro de León, ofrece la prueba en sus panzudos y desplomados pilares.*

Cuando esto se llevó a cabo picaron la parte inferior de las herraduras que formaban los arcos de comunicación, resultando con la forma peraltada que hoy tienen: el empalme se nota mirándolos de frente.

Dicha superedificación o elevación de la iglesia llega a confirmarse con un dato curiosísimo, resultado de los últimos descubrimientos verificados en la restauración del crucero.

Al limpiar la columna del frente de la pila, que elevándose hasta la imposta de donde arranca la actual bóveda del crucero, sostiene sobre su capitel, a una con su euritmica de la capilla mayor, el arco lobulado del lado de la Epístola, aparecieron, a la misma altura del que sostiene el arco de comunicación del crucero con la nave menor



[illegible]



[illegible]

del Norte, señales inequívocas de haber existido un capitel que se picó y se devastó para sobre él continuar la columna hasta la imposta desde la que arranca la nueva bóveda. Aun cuando en las otras columnas de las pilas que sostienen los arcos torales, no se han encontrado indicios de análogos capiteles, sin embargo, debieron tenerlos a la misma altura que el anteriormente mencionado.

Toda esta labor se concluyó en el año 1149, en el cual se consagró la iglesia reinando Alfonso VII, el Emperador, a quien se debe obra tan atrevida.

Las tres primeras arcadas, a contar desde los pies de la iglesia, se hallan cortadas por una bóveda de crucería, sobre la cual gravita el coro alto, erigido por la iniciativa del abad D. Simón Alvarez que rigió la Comunidad desde el año 1433 hasta el de 1450.

El incendio producido por una chispa eléctrica el día 10 de Septiembre del año 1811, obligó, una vez que cesaron los trastornos causados por la invasión francesa, a cobijar el coro con una falsa bóveda, la cual, casi durante noventa y cuatro años, redujo las luces de las ventanas altas que daban a aquél y ocultó a la vista de los amantes del arte los hermosos capiteles de las columnas.

Bajo del coro, y en el muro que cierra la iglesia por la parte del ocaso, existe una puerta de doble arco lobulado por la cual se penetra en el notabilísimo panteón de los Reyes.

Panteón

Está formado el panteón por dos estancias: la anterior, que es la que se halla en comunicación con la iglesia, es de planta cuadrangugular, y la posterior comprendida entre ésta, el claustro y la muralla, rectangular. Unidas ambas, forman un rectángulo separado al Sur, por muro propio, de la estancia, conocida hoy con el nombre de Cerería; al Oeste, limitada por la muralla; al Norte, por el claustro, y al saliente por el grueso muro que la separa de la iglesia.

Fuertes pilares compuestos, cortados en cruz, con columnas adosadas y coronadas de capiteles de rica decoración, sirven de apoyo a las bóvedas. En el promedio del primer recinto hay dos grandes columnas exentas de mármol blanco, fustes cilíndricos, basas de perfil ático y capiteles, que si bien su contorno recuerda los corintio-románicos, las pomas y piñas de su decoración los dan un carácter verdaderamente oriental. Las dos columnas exentas, por las distancias de su emplazamiento, dividen al panteón en tres partes a modo de

naves, más amplia la del centro y más estrechas las del Mediodía y Norte.

La cubierta del panteón propiamente dicho, se apoya en arcos sencillos de medio punto que arrancan desde los capiteles de las columnas exentas hasta las pilas de cerramiento, dividiéndose la cubierta de este primer recinto en seis bóvedas independientes. Otras tres de idéntica construcción cubren el segundo recinto, aptas para estudiar su estructura y su formación por no hallarse decoradas con pinturas murales.

Las bóvedas son de arista, pero no construídas geométricamente sino de un modo intuitivo y con gran libertad y diferentes formas, como lo demuestra la variedad de retículos a que aquellas se adaptan.

Los arcos de lo que pudiéramos llamar naves menores están peraltados, con el fin de que enrasen con los de la nave mayor, elevándose el centro de la bóveda sobre el extradós de sus arcos formeros, lo cual la da un carácter cupuliforme o domical, y cerrando su clave una pequeña superficie plana.

La variedad de formas de las bóvedas las disponían para que, andando el tiempo, el pintor desplegara toda la riqueza de su imaginación. diseñando en los grandes fondos de las bóvedas centrales, en los más reducidos de las naves menores, en los frentes y en el intradós de los arcos y en los muros de cerramiento, los más variados asuntos y las alegorías más curiosas.

Los asuntos de las notabilísimas pinturas que decoran las bóvedas, los frentes e intradós de los arcos formeros, están tratados con una gran libertad, rompiendo los antiguos moldes de la pintura románica, como lo demuestra la mayor corrección del dibujo, el movimiento de la figura, la variedad de actitudes y otras cualidades que manifiestan que el pintor tiende a inspirarse en el natural.

Mucho podría ayudar para determinar la época, un estudio comparativo de dichas pinturas con las miniaturas que exornan los códices de los siglos XII y XIII, custodiados en la Biblioteca de la Real Colegiata.

Al celo de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia, encargada por la ley de velar por la conservación de los panteones Reales, y al esmero con que el cabildo de la Real Colegiata ha custodiado fábrica tan veneranda, se debe el buen estado en que se encuentra el panteón de San Isidoro. Nada ha perdido desde que en el año 1865 se iniciaron las obras de su restauración.

Era gobernador, a la sazón, D. Carlos de Pravia, hombre ilus-

SAN ISIDORO, DE LEÓN



Interior del Panteón de Reyes



Fotas. Vinocio, León.

Interior de la capilla de los Quiñones

trado y entusiasta por las glorias de nuestra historia patria. Impulsado por su afición al arte, comenzó a hacer algunas exploraciones en aquel recinto Real, que tanto había sufrido durante la invasión francesa y las revueltas civiles durante la segunda mitad del siglo XIX.

En Febrero del año precitado acertó a dar con el sarcófago que guardaba los restos de D. García, último Conde de Castilla. Este éxito animó al celoso gobernador a realizar su proyecto de una restauración adecuada que rehabilitara el panteón y le devolviera, en cuanto fuera posible, a su estado primitivo. Procedióse inmediatamente a levantar con sumo cuidado la capa de cal que embadurnaba el muro lateral de la primera estancia, apareciendo las hermosas pinturas que le adornaban, coetáneas a las de las bóvedas. Bien pronto tan venturosos hallazgos influyeron en el ánimo de las personas sensatas e ilustradas de la ciudad de León, contribuyendo con sus donativos para continuar las obras, entre otros muchos, el excelentísimo Sr. D. Calixto Castrillo, Obispo de la diócesis, los señores Panchón, Lorenzana, Alvarez, Quiñones y la Diputación provincial.

Con los recursos obtenidos se procedió al derribo del muro que, de antiguo construído, separaba entre sí los dos recintos de la estancia regia, así como también el de uno de los arcos de comunicación con el claustro.

Se repusieron en sus sitios respectivos los sepulcros extraídos del segundo recinto; se rellenó éste y se embaldosó; se concertaron algunas de las bóvedas del predicho recinto; se repararon algunos zócalos, y, por último, entre otras obras de menor importancia, se colocaron las tres verjas de hierro, imitación del estilo románico, en los tres arcos divisorios entre el panteón y el claustro.

Contribuyeron al feliz éxito de esta empresa artístico-arqueológica con su inteligencia y reconocidos conocimientos en la materia los excelentísimos Sres. D. Fidel Fita y Colomé, D. Ricardo Velázquez Bosco y el Sr. D. Francisco Daura, individuos entonces de la recién instalada Comisión de Monumentos.

Completaremos esta descripción sumaria del interior dando noticia de la gran estancia que gravita sobre el panteón, conocida comúnmente con el nombre de Cámara de doña Sancha. Alúdese a la virtuosa y prudente mujer de dicho nombre, hermana de Alfonso VII, el Emperador, amada y reverenciada por éste, y a la cual en los primeros años de su reinado, honró dándola el título de Reina, con el que aparece, en unión de su hermano, firmando no pocas cartas de donación, privilegios y otros documentos públicos.

Cuentan las antiguas crónicas, y muy al por menor la que escribió el Tudense, que, por instancias de la piadosa señora, accedió el Emperador a que los canónigos seglares que en el año 1144 dejaron la Catedral, retirándose al pueblo de Carvajal para seguir la vida en común, fueran trasladados al antiguo Monasterio de religiosas de San Pelayo, sito en la ciudad de León, a fin de que en la iglesia de San Isidoro se tributara al Santo, con gran solemnidad, el culto que le era debido.

Afirma, asímismo, una constante tradición que la llamada Cámara de doña Sancha formaba parte de un antiguo palacio real situado junto a la iglesia de la actual Colegiata.

La precitada estancia es una gran sala de lisos y espesos muros, decorados con una serie de pinturas murales de fines del siglo XVI, en las que se representan los hechos más culminantes de la vida de San Isidoro de Sevilla.

La Cámara tiene actualmente la entrada por una sencilla puerta de arco de medio punto, abierta en el muro que la separa del claustro alto. En el que la divide del coro de la iglesia, y a la derecha de un gran arco resaltado, bajo del cual había una mesa de altar, hay un hueco rectangular, a modo de baja y oblícua ventana, por la cual se dice que la Infanta contemplaba la urna que en la capilla mayor encerraba las santas reliquias del Doctor de las Españas.

Otras construcciones de valor arqueológico

Existen varias fuera de la iglesia propiamente dicha, con tal independencia de ésta, que podrían desaparecer sin que en nada se menoscabase la integridad de aquélla; sin embargo, por un buen sentido se han respetado en el decurso de los siglos.

Detrás del brazo Norte del crucero hay una obscura y pequeña capilla, cuya fábrica consiste en un tramo recto cubierto con bóveda de medio punto y un pequeño ábside terminado en un cuarto de esfera, sin otra decoración que una sencilla imposta que corre por los muros al arranque de la bóveda. Tiene esta capilla tres puertas: la de entrada, en el brazo Norte de la iglesia, obra del siglo XVI; otra de arco semicircular, por la que se comunica con la capilla de Santo Martino, y la tercera, casi frente a aquélla, que sirve de ingreso al pasillo que, comprendido entre la parte exterior del ábside de la capilla menor del lado del Evangelio, el muro de la actual Capilla mayor y el de la pequeña iglesia que describimos, da acceso a la anti-

gua sacristía. Todos estos caracteres de su antigüedad han venido a confirmarse, una vez que, levantado el enlucido que cubría sus muros, se vió que éstos eran de mampostería, con hiladas dobles de ladrillos colocados a tizón, y en el fondo del ábside una angostísima aspillera que apareció cuando fué separado el altar que la ocultaba.

Esta capilla fué la que se conoció con el nombre de la Santísima Trinidad, tan venerada por Santo Martino, según consta por documentos del siglo XIII y del XVI, que se conservan en el Archivo de la Casa.

Otra de las construcciones que tienen interés es la capilla llamada de Santo Martino, la cual comunica con la que acabamos de describir por una sencilla puerta de arco de medio punto. Su planta es de forma rectangular: tiene luces directas que recibe de un gran patio y en cuyo muro tuvo primitivamente la entrada. Está cubierta por una bóveda ojival de dos tramos, cuyos nervios arrancan de unas sencillas ménsulas. Tiene dos lápidas incrustadas, una en el muro de Occidente y otra en el de Mediodía, ambas con caracteres monacales de principios del siglo XIII, enumerándose en la del Mediodía las reliquias que en el año 1191 depositó el Santo en la capilla de la Trinidad, y en la otra de Poniente recomienda al Abad y Comunidad de San Isidoro que mantengan día y noche tres lámparas delante del altar de la Santísima Trinidad y otra en el de la capilla de la Santa Cruz.

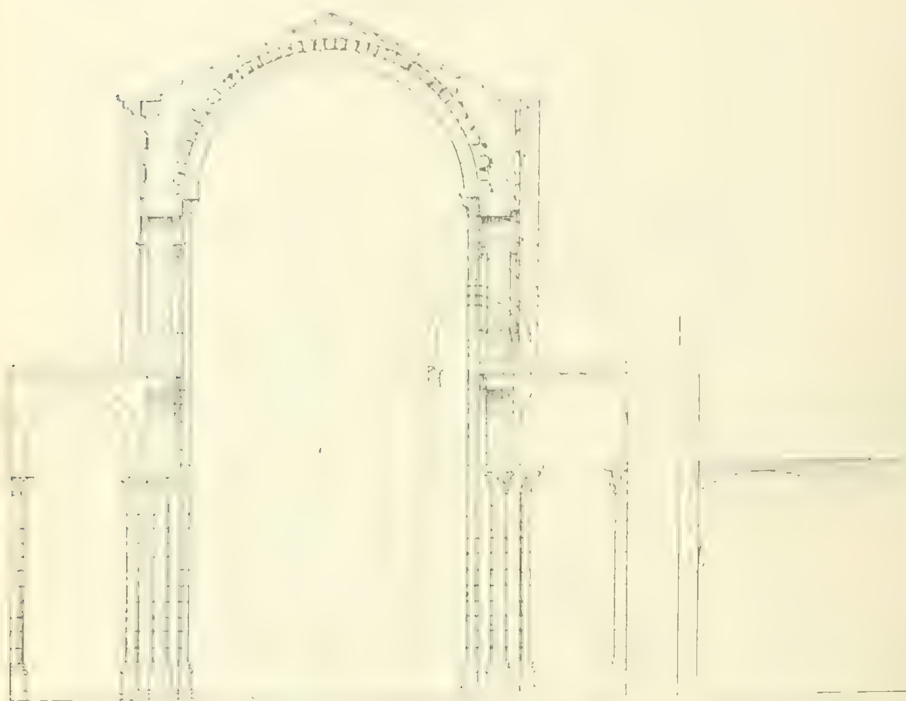
La capilla de Santo Martino, que actualmente existe, es fábrica construida a principios del siglo XVI, a pesar de la sencillez de sus elementos y muy especialmente de su bóveda, pues en documento de la época así se hace constar. En él, al verificarse la traslación de los restos del Santo, desde el antiguo sepulcro al en que hoy está en el altar, el Prior dirigiéndose al Obispo de Matronia le dijo: «Que ya sabía cómo la capilla vieja del dicho Santo Martino... se había nuevamente derribado porque en el mismo logar se obo de facer la dicha capilla nueva para mayor veneración de dicho santo.»

En la parte oriental del Claustro existe una hermosa iglesia de planta casi cuadrada, cerrando uno de sus lados el muro que para su construcción primitiva se levantó de contrafuerte a contrafuerte del hastial o fachada exterior del brazo Norte del crucero de la iglesia de San Isidoro.

Gracias a la maestría y especiales conocimientos del restaurador de la Basílica, Sr. Torbado, se ha demolido el muro que ocultaba la puerta del brazo Norte del crucero, pudiéndola contemplar hoy en toda su integridad, hasta la cornisa que, con sus variados canecillos,

corta en dos mitades casi iguales el hastial. Es, en todas sus líneas generales, una repetición de la portada del brazo del Mediodía del crucero, si bien varía algún tanto la decoración de sus capiteles, y su tímpano es completamente liso.

No obstante de haberse desfigurado esta capilla en la época del barroquismo, subsisten aún en ella varios elementos constructivos y de ornato que ponen de manifiesto su origen románico.



Corte del templo románico *(e indicación de lo prerrománico).*

La bóveda que actualmente la cubre es ojival, de fuertes diagonales y de doble zig-zags, cuyo peso aparentan soportar extrañas figuras de hombres encogidos y situados en el arranque de los arcos de los angulos formados por las impostas. Parando mientes en la construcción parece que la bóveda se apoya sobre dichos diagonales, y sobre los arcos formeros de pies y cabeza de la iglesia. Sobre estos arcos aparecen otros dos a manera de suplementos. Esta anomalia se explica, suponiendo que la iglesia estuvo primitivamente cubierta con bóveda de cañón seguido, bóveda que se apoyaba en los arcos más bajos antes citados, y en los muros de costado que no tenían en

su origen más altura que la de la imposta; pero al verificar su transformación con bóveda ojival, elevaron los muros hasta formar medio punto; mas como hecho esto, los arcos formeros de pies y cabeza de la iglesia quedaban más bajos, tuvieron por necesidad que suplementarlos con los otros dos, a fin de que enrasaran con los medios puntos de los muros laterales. En una palabra: apelaron a este recurso como medio más fácil que el de construir nuevos arcos.

Cuando en el siglo XVII se abrió la puerta actual que comunica con el claustro y se cubrió la plementería de la bóveda con el inoportuno almohadillado que hoy tiene, destruyeron las hermosas pinturas murales que decoraban la iglesia, y de las cuales han quedado restos dignos de estudio en el intradós del arco y en el muro de ingreso (1). El carácter románico que tuvo en su origen dicha construcción se ha confirmado recientemente con el descubrimiento, en el muro de fondo, de dos ventanas simétricas de dicho estilo.

Esta capilla fué el panteón de la noble y esclarecida familia de los Quiñones.

Los nuevos descubrimientos

Hará unos doce años que llamó la atención del ilustre arquitecto leonés D. Juan Bautista Lázaro, el agrietado que se notaba en el enlucido que cubría parte de la bóveda de la nave central; la gran hienda abierta en la falsa bóveda del coro, y el movimiento iniciado en algunas de las que cerraban la nave menor de la Epístola.

Obtenida la competente autorización del cabildo de la Real Colegiata, y con donativos particulares que aquél reunió, se dió principio, el 22 de Noviembre de 1905, a armar el andamiaje en el brazo de la iglesia hasta el coro, terminándose dicha operación el 13 de Diciembre de dicho año. Después de varias vicisitudes, que no son del caso referir, quedaron en suspenso las obras en 31 de Enero de 1908, volviéndose a reanudar el 13 de Mayo, pero ya bajo la dirección del arquitecto D. Juan Crisóstomo Torbado.

Impúsose desde luego la necesidad de levantar el espeso enlucido que, a manera de blanco sudario, cubría toda la fábrica de la iglesia y que desde el año de 1813, habían aglomerado, capa sobre capa, sucesivas generaciones de blanqueadores para ocultar los deterioros producidos en el interior del templo por el incendio de 1811, del que al principio hemos hablado.

Desmontada la falsa bóveda del coro y limpio el muro que separa

(1) Las pinturas murales tienen todos los caracteres propios del siglo XIII.

éste de la antigua cámara de doña Sancha apareció, además de una pequeña ventana románica, otra de grandes proporciones, cortada en un tercio de su arco por el muro de lado del Evangelio de la nave mayor, si bien por el lado opuesto, en el interior de la precitada cámara, apareció completamente determinada una vez que se destruyó el paramento que le cerraba y se desmontó la mesa de altar que a él se había adosado.

Esta amplia ventana o tribuna tiene una luz de 3,20 metros de alto por 1,80 de ancho. Hállase abierta en el mismo eje de la cámara. Está formada por un arco de herradura, desnudo de todo ornato y descansando sobre dos columnas cilíndricas de basas pseudoáticas y capiteles fantásticos de escasísimo relieve. A derecha e izquierda de aquélla hay dos sencillos y pequeños óculos que servían para iluminar su interior.

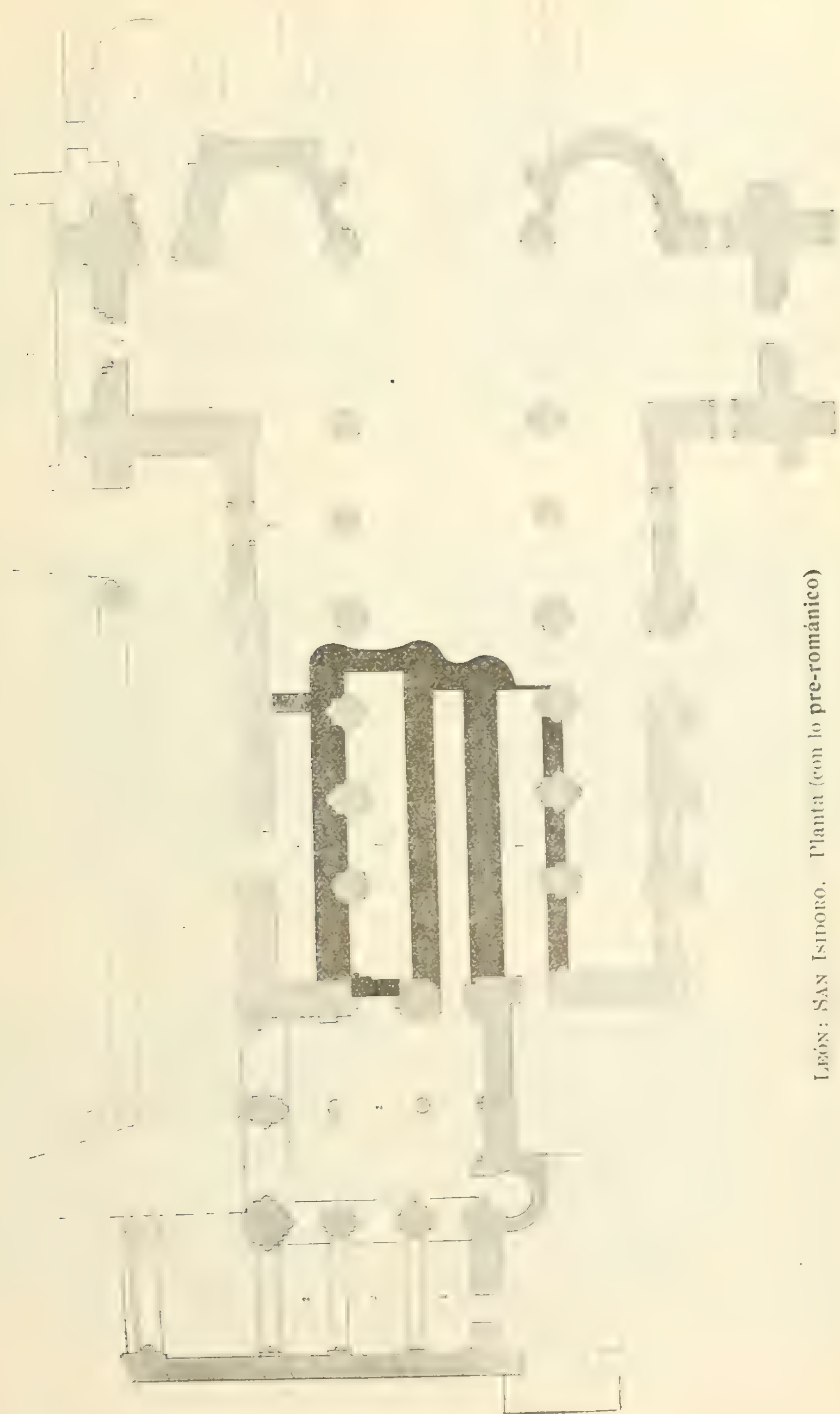
Caracteres son todos estos que revelan la existencia de una fábrica bastante anterior a la del resto de la iglesia.

A plomo de la ventana descrita, y en el mismo muro de cerramiento que por bajo del coro actual separa la iglesia del panteón de los Reyes, se descubrió la silueta de una sencilla puerta de arco de medio punto, tabicada y cortada por la pila del último arco que pone en comunicación la nave mayor con su colateral del Norte. Dicha puerta, situada en el eje de la nave mayor del panteón corresponde por el interior de éste al altar, que una vez condenada aquélla, se erigió bajo la advocación de Santa Catalina.

Nos hemos detenido algún tanto en estos pormenores por creerlos de interés para determinar la situación, estructura y época de aquella vetusta iglesia que empieza a sonar en el año 966, bajo el reinado de Sancho I el Craso; que, después de la invasión de Almanzor, fué reedificada por Alfonso V en el año 1020, a la vez que erigía el panteón de los Reyes, y, por último, derruida, aunque no en su totalidad, por Fernando I, a fin de erigir parte de la que hoy existe y que fué reformada y consagrada por Alfonso VII el Emperador.

En el lapso de tiempo que transcurrió desde Mayo de 1908 hasta Julio de 1909, y al levantarse el antiguo enlosado del brazo de la iglesia salieron a la luz, corriendo en sentido longitudinal y paralelamente a los muros de aquélla, cuatro líneas de cimentación, que arrancando del muro divisorio de la iglesia y el panteón, se extendían hasta rebasar las terceras pilas.

Estos cimientos determinaban la planta de la edificación que sobre ellos se levantaba. Era esta iglesia de tres naves: la principal



León: San Isidoro. Planta (con lo **pre-románico**)

tenía de longitud 13,05 metros por 2,30 de ancho, y la colateral del lado del Evangelio 11,80 metros de largo por 1,50 de ancho, y las del lado de la Epístola de la misma longitud que la anterior por 1,15 metros de ancho.

La cabeza de la iglesia estaba formada por tres ábsides de planta cuadrada. Carecía de crucero y debió tener cubiertas sus tres naves con bóveda de cañón seguido. Así lo demuestran, por lo menos, la señal de la penetración de la bóveda de la nave mayor que aparece en el muro sobre el arco de la gran ventana de la cámara y la de la bóveda de la nave del Evangelio sobre el mismo muro.

De suponer es, aun cuando no han quedado señales en la parte correspondiente a la nave del Mediodía, que estaría embovedada como las anteriores.

Estos restos nos dan a conocer la altura de la iglesia, que en la nave mayor era de 12 metros y en las menores de 6,80.

El cimiento sobre que se hallan sentadas las tres primeras pilas del Mediodía de la iglesia actual, sería tal vez el que sustentaba el pórtico de la primitiva.

Es de advertir que los ejes de las tres naves de dicha iglesia corresponden exactamente con los de las del panteón.

Los dos óculos de que antes hemos hablado estaban sobre las cubiertas de las dos naves menores, y la Cámara elevada sobre el Panteón, y fuera también, por lo tanto de la iglesia, por su emplazamiento, no pudo ser otra cosa más que el coro. Coro en alto, en disposición análoga al de las iglesias de Santiago de Peñalva, San Cebrián de Mazote, Santa Cristina de Lena, San Miguel de Lillo, etc.

La iglesia de San Juan Bautista era del tipo de la vieja del Salvador de Valdediós.

Se ha sostenido por algunos que el Panteón pudo ser el nartes de la iglesia; sin embargo, no parece muy acertada esta opinión si se tiene en cuenta que el muro de su cerramiento por el ocaso se halla adosado al lienzo de la antigua muralla; que el acceso por la parte del Claustro se encuentra embarazado por los anchos zócalos que de éste le separan, y que desde luego debió ser construído para Panteón lo patentizan los cuatro arcos entrantes que hay en sus muros, no ligados con arcatura y destinados, tal vez, para colocar bajo ellos las urnas sepulcrales.

Por lo que respecta a su antigüedad, a la autorizadísima opinión del Sr. Lampérez, me atengo, el cual, en la obra anteriormente citada, dice lo siguiente: «El Panteón de León es heredero de las basíli-



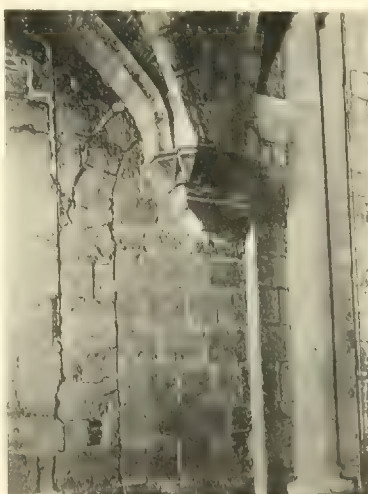




Capiteles y arcos de la bóveda del primitivo claustro



Puerta en la cripta Norte del claustro



Puerta primitiva en el eje del Panteón de Reyes



Tribuna de la Cámara de D.ª Sancha

cas visigodas y cantábricas por sus grandes columnas exentas y sus pilares compuestos, por sus basas seudo-clásicas y por los capiteles donde todavía se ve la forma corintia, pero tratada al modo convencional, como en los de Hornija, de Escalada, Mazote y Lebeña, anteriores al capitel historiado, y el de *flora local* de estilo románico.» (1)

Claustro

Forma el actual un rectángulo de cuyas cuatro crujías, tres, que son las del Norte, Oriente y Poniente, son obra de mediados del siglo XVI; pero la del Mediodía, considerada por largo tiempo como la más antigua, se salvó de la renovación, tal vez por falta de recursos.

Está formada ésta por un liso y espeso muro de mampostería en cuyo primer cuerpo tiene abiertos cinco arcos semicirculares y en el segundo, perteneciente al claustro alto, otra serie de ventanas de arco rebajado.

Al hacerse algunas calicatas en los extremos aparecieron en sus ángulos fuertes machos, teniendo adosadas en cada uno de ellos columnas de fuste cilíndrico y capitel corintio-románicos, sobre cuyos gruesos cimacios descansaban sencillos arcos sin molduras, parte de cuyas dobelas aparecen aún empotradas en la mampostería. Al levantar el enlucido del muro de fondo aparecieron en él restos de pilastras coronadas por una imposta, señalándose aún en dicho muro restos de los arcos formeros de la bóveda.

No ha mucho que, al hacer alguna exploración en el muro de fondo de la crujía Norte del Claustro, se descubrió una puerta románica, de arco de medio punto, formado por un grueso y sencillo baquetón y una archivolta ajedrezada que descansan sobre dos jambas, sin otra exornación más que una sencilla moldura. Dicha puerta, por el sitio en que se halla colocada, demuestra que el primitivo Claustro tenía las mismas dimensiones que el actual. La arquería fué destruída en su mayor parte y macizada cuando las necesidades de la vida en común obligaron a levantar sobre el Claustro bajo un segundo cuerpo que dió origen al alto. De esta alteración del Claustro románico nos queda como ejemplar la crujía del Sur, de que venimos hablando.

La cubierta de las bóvedas de su parte alta ocultó por completo toda la fachada Norte de la Basílica, cegando sus ventanas, las cuales se han abierto actualmente, iluminándose por una serie de claraboyas hechas en la cubierta.

(1) «Historia de la Arquitectura española»; tomo I, pág 317.

Para completar el estudio de esta parte de la Basílica daremos noticia, si bien sucinta, de los enterramientos de algunos de sus Prelados principales que, gracias a las investigaciones de la Comisión de Monumentos, fueron descubiertos en Junio del año 1882.

Llamó la atención de los comisionados, una vez dentro del Claustro, el cerramiento de la parte inferior de dos arcos, a cada lado del central, de los cinco que forman la crujía contigua al templo que acabamos de describir. Ninguna de las caras laterales de los cerramientos presentaba a la vista nada de particular; pero la forma doblemente ataluzada en que terminaban estas especies de pretiles les daban un aspecto de tumbas que hacían sospechar que algo ocultaban en su fondo. En efecto, demolidas las partes superiores, aparecieron cuatro sarcófagos de piedra con las inscripciones de los que en ellos yacían sepultados, a excepción de uno que, por el deterioro de su cubierta, no pudo ser leído. Los otros tres encerraban los restos de Pedro Arias, primer Prelado de la Colegiata con título de Prior, que trasladado, en unión de sus compañeros, del Monasterio de Carvajal a la iglesia de San Isidoro, por Alfonso VII, la gobernó desde 1148 hasta 1150; (1) los de Menendo, tercer Prelado y primer Abad de la Colegiata, que gobernó desde 1155 hasta 1167: (2) los del Abad Pedro II, que tuvo a su cargo el régimen de la iglesia desde el año 1264 hasta el de 1301. Sobre la tapa del sarcófago se halla grabado un escudo de armas, cuartelado, con leones, castillos y las quinas portuguesas (3).

Los enunciados sarcófagos debieron hallarse primitivamente colocados en las otras alas del Claustro, hasta que al renovarse éstas en el siglo XVI, como ya hemos dicho, fueron trasladados al lugar donde se descubrieron.

(1) He aquí su epitafio:

[illegible] PIVS ATQVE [illegible].
[illegible] PRIMVS IN HAC PATRIA DNO. TRIBVETEN POLORUM
[illegible]
✠ [illegible] DNI [illegible] QVINQVAGESIMO.

(2) Su epitafio:

[illegible] MAGISTER [illegible] PMVS ABBAS [illegible]
[illegible] NATIONE PORTVGALIEM OBIT [illegible] M
[illegible]

(3) [illegible] VENERABILIS VIR MAGISTER PETRVS
[illegible] ABBAS SCI ISIDORI Injure peritvs ET [illegible]
[illegible] ERVDITVS Obit in Domino era
[illegible]

En el rincón Sudeste de dicho Claustro existía otro sepulcro que resultó ser el de D. Juan Alvarez de Valdesalce, que rigió la Comunidad desde 1457 hasta 1483, en que renunció. Fué capellán del Rey D. Enrique IV.

En el grueso de la tapa del sarcófago se halla el epitafio, y sobre aquélla la estatua yacente con traje y atributos abaciales (1).

En el lado Este del Claustro se hallaba el sarcófago del Abad don Fernando, el cual dirigió la Casa desde el año 1395 hasta 1432. Sobre la tapa está esgrafiada la figura del difunto, caracterizada por las sagradas vestiduras, mitra y báculo, teniendo abierta en el canto la inscripción (2).

Todos estos sarcófagos abaciales se colocaron, en el mismo Claustro, en la capilla de Nuestra Señora de la Asunción (3).

Conclusiones

De la descripción que hemos hecho de los diversos elementos arquitectónicos que integran la grandiosa fábrica de la basílica Isidoriana, se desprende que existen en ella cuatro obras diferentes, viniendo a confirmarlo los monumentos epigráficos que se conservaron en la misma iglesia.

Es el primero de éstos la inscripción abierta en la tapa que cubre el sarcófago de Alfonso V el Noble, y en el cual se dice, entre otras cosas, que hizo la iglesia de barro y ladrillo: *Et fecit ecclesiam hanc de luto et latere.* Alúdese a la reparación de la antiquísima iglesia de San Pelayo, cuya advocación cambió por la de San Juan Bautista, echando al mismo tiempo los fundamentos del panteón de los Reyes. En las grandes columnas exentas que ocupan el centro de

(1) Reverendo señor don gouan Alvarez abbad deste mon° capellan e del conseio de los Rey e Reyna nros señores otrosy fue en lo spual e tporal diligente reparador de los pobres consolador e de los nobles e virtuosos amador y despues de..... años de de su utile presidencia la aia a nuestro señor envió et so esta tumba el sepultarse mandó.

En el frente del sarcófago esta oración: O . SCE . ISIDORI . P . COR . TE . ORA P . ME.

(2) ISTE . LAPIS . TEGIT . OSA . DNI . FERNADI . GRA . REDETORIS . HVIVS . CENOVI . ABAT^{s} . O . DOCTOR . ISIDORE . CVI . EST . FAMA . P. HENIS . O . SI . P^{E}CIBVS . TVIS . ET . MERIT^{s} . M . VIRGINIS . HVIC . PORTAS . HEREY . CLAVSISET . IANITOR . MORT^{s} . OBIIT . AÑO . DO . M . CCCC L .

(3) Datos del informe presentado a la Comisión de Monumentos, y aprobado por ésta en 12 de Junio de 1885, por los individuos de la misma D. Juan Castrillón y D. Inocencio Redondo.

éste, y muy especialmente en sus capiteles, como en la estructura de sus bóvedas, hemos reconocido una construcción anterior a la época de Fernando I. Apreciación confirmada por la cimentación que apareció, y que, según tenemos ya demostrado, determinaba la planta de la iglesia de San Juan Bautista.

En la lápida de la dedicación del templo a San Isidoro, de Sevilla, después de haber traído sus reliquias de dicha ciudad, verificada en 21 de Diciembre del año 1063 por los Reyes D. Fernando I y Doña Sancha, se dice: «Esta iglesia que veis de San Juan Bautista fué en otro tiempo de barro, y ahora, poco ha, la edificaron de piedra, *aldificaverunt lapideam*, el Excmo. Rey Fernando y la Reina Sancha.»

Esta segunda obra que fué realmente una nueva fábrica, se puede ver en la actualidad en la cabeza de la iglesia (fuera de la capilla mayor); en su crucero, tanto en el interior como en el exterior, y en los primeros tramos del brazo de aquélla.

En la inscripción sepulcral de Doña Urraca, la de Zamora, hija de Fernando I, se decía que amplió la iglesia de su padre: *et amplificavit ecclesiam istam.*

El verbo *amplificavit* no debe entenderse en el sentido de haber ensanchado la iglesia, sino en el de haberla prolongado, pues en los templos de tres naves no se amplifica a lo ancho. Bajo este supuesto, la obra de la Reina de Zamora arrancaría desde la puerta principal del Mediodía hasta los pies de la iglesia.

Por último, en el enterramiento del célebre maestro Pedro de Dios, que floreció por su pericia en el arte de construir y por sus virtudes en tiempo de Alfonso VII el Emperador, se dice: «Aquí descansa Pedro de Dios que sobreedificó esta iglesia», *superaedificavit ecclesiam hanc...*

Alúdese a la elevación que se realizó en tiempo de dicho Monarca en la fábrica de toda la iglesia para alumbrar directamente la nave mayor (1).

JUAN ELOY DIAZ-JIMENEZ.

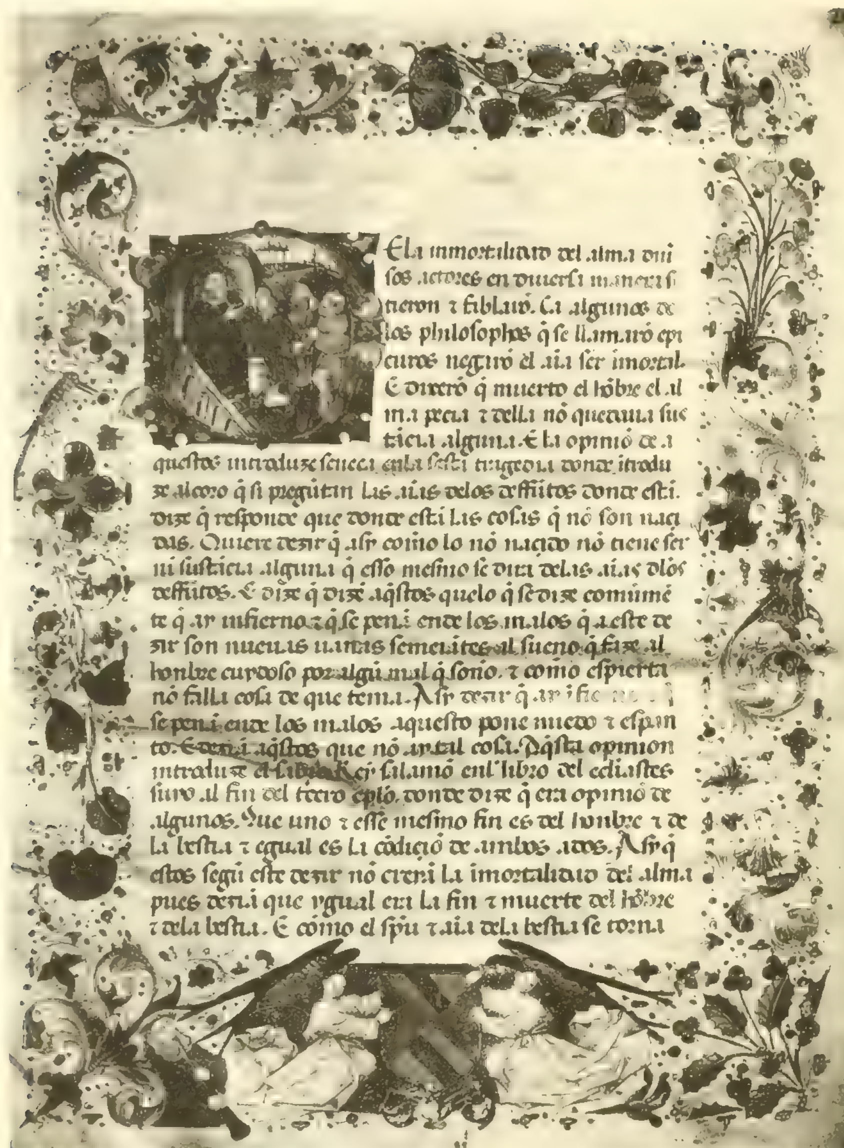
(1) Los dibujos de este trabajo son del Sr. Solar; las fotografías de Vinocio.



Puerta del brazo Norte del crucero



[illegible] de la nave mayor
y de la colateral del Norte



E la inmortalidad del alma diui
sos actores en diuersa manera si
tieron e fablaró. Ca algunos de
los philosophos q̃ se llamaró epi
curos negaró el aĩa ser inmortal.
E dixeró q̃ muerto el hóbre el al
ma perecia e della nó quedaua sus
tancia alguna. E la opinió de a
questos introduxe seneca enla sesta tragedia donde introdu
ze alcoro q̃ si preguntan las aĩas delos deffuntos donde esta.
dize q̃ responde que donde esta las cosas q̃ nó son naci
das. Quiere dezir q̃ asi como lo nó nacido nó tiene ser
ni sustancia alguna q̃ esso mesmo se dira delas aĩas dlos
deffuntos. E dize q̃ dizé aq̃stos que lo q̃ se dize comunmé
te q̃ ay infierno e q̃ se pena entre los malos q̃ a este de
zir son nueuas uanas semeiantes al sueño q̃ faze al
honbre curdoso por algũ mal q̃ sonio. e como despierta
nó falla cosa de que temia. Asi dezir q̃ ay infie...
se pena entre los malos aquesto pone miedo e espan
to. E dezian aq̃stos que nó auia tal cosa. Aq̃sta opinion
introduxe el sabio Rey salamó enl libro del eclesiaste
siuo al fin del tercio capló. donde dize q̃ era opinió de
algunos. que uno e esse mesmo fin es del honbre e de
la bestia e egual es la cõdició de anbos a dos. Asi q̃
estos segũ este dezir nó creian la imortalidad del alma
pues dezia que ygual era la fin e muerte del hóbre
e dela bestia. E cómo el spũ e aĩa dela bestia se torna

JORGE INGLÉS (fl° por 1455). Primera página de "El Fedon" de Platón, códice escrito para el Marqués de Santillana hoy en la Biblioteca Nacional.

MAESTRO JORGE INGLÉS

pintor y miniaturista del Marqués de Santillana (1)

Los testamentos de D. Iñigo.

Corría el año 1454: sintiéndose Enrique IV hombre y Rey, cosas que pocas veces más se sintió en su vida, llamó a Cortes a los tres estados del Reino, y reunidos en Cuéllar (2) les dijo: «Entre los varones romanos siempre fué la paz más peligrosa que la guerra», y siguiendo por este estilo en bien concertadas y viriles razones, les dió conocimiento y pidió parecer sobre su idea, de hacer guerra contra moros; contestó por todos al Rey D. Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, que hizo una muy discreta plática como hombre de claro ingenio y grande seso, «gracioso en el hablar y esforzado en las armas»—asi le llamó el Rey, según la Crónica (3). Acordóse la partida para la primavera que había de venir, y comenzaron los preparativos: placíale mucho al Impotente pensar en la próxima expedición; por entonces quizá su pintor le retrató a la jineta, las patas del caballo sobre sendas cabezas de reyes moros, el inverosímil casco coronado por la granada que él, cándidamente, pensaba «desgranar» (4).

Partió el ejército en Abril, pero el Marqués retrasó la salida; señor de muchos estados y gran devoción, quiso antes de entrar en la guerra, negocio de muy incierto fin, arreglar sus cuentas con el mundo y con Dios, y pensando en que «todas las cosas pasan e son transitorias estando sano e en su seso e entendimiento natural» dispuso su testamento en Guadalajara el 8 de Mayo, días antes de marchar con-

(1) La idea inicial de este estudio se debe a D. Elías Tormo, él y no yo había de escribirlo; perdonen los lectores del BOLETÍN esta suplantación, en la que todos perdemos.

(2) Tal dice la Crónica, pero Alonso de Palencia afirma fueron las Cortes en Avila.

(3) Crónica de Enrique IV, cap. VIII, págs. 16 y siguientes de la edición Sancha (Madrid, 1787).

(4) Vid su reproducción en el libro del Sr. Tormo «Viejas series icónicas». (Madrid, 1917) pág. 234.

tra los infieles (1); en él distribuye sus señoríos entre sus hijos, apenas si se acuerda de sus fundaciones pías; mándase enterrar en San Francisco, de Guadalajara, donde «descansa el Almirante, su padre.»

Salió por fin el Marqués de sus tierras a reunir sus huestes a las del Rey, y estando en Jaén, el 5 de Junio, no juzgando suficientes las disposiciones de Guadalajara, declara de nuevo y más por menor su última voluntad; en este codicilo nada ni a nadie olvida; sus servidores y sus fundaciones todas tienen cláusula particular (2); entre ellas, sólo importan a nuestro propósito las siguientes:

«Mando 20.000 maravedises al hospital de San Salvador, que he mandado fazer en la mi villa de Buitrago: Item, mando que en la iglesia de dicho Hospital sean fechos tres altares: el primero, en la capilla mayor, y este altar esté fecho con cinco gradas... e sea puesto allí el retablo de los Angeles, que mandé fazer al maestro Jorge Inglés, pintor, con la imagen de Nuestra Señora, de bulto, que mandé traer de la feria de Medina.»

Todo lo había previsto el Marqués de los Proverbios «para el trance de su muerte», pero ésta no llegó por entonces, a pesar de los riesgos que corrió en la campaña, como ya en 1438 en Huelma, donde hasta el caballo le habían muerto — caso no citado por sus biógrafos (3).—Duró aún su gloriosa vida tres años más; murió en Guadalajara el 25 de Marzo de 1458: *descubriendo* al morir el misterio de la celada — su emblema — y acordándose hasta el fin del principio que informó su vida: «La sciencia no embota el fierro de la lança».

El hospital de Buitrago y su retablo.

«Es el hospital de Buitrago un sencillo edificio de dos pisos, de estilo gótico-mudéjar con partes de una importante restauración del siglo XVI. La base distributiva es un patio con galería, la inferior

(1) Publicó este testamento por una copia de 1511 Foulché Delbosc, en la *Revue Hispanique,* 1911, tomo II, págs. 114 y siguientes: es el citado por el Marqués de Mondéjar en la Historia de su casa, inédita, libro I, cap. VII, párrafo 19.

(2) Creo permanece inédito, lo cita Ponz (véase tomo X, carta III, pág. 67, nota) como cosa conocida, pero ignoro quién lo extractó antes que él; Amador de los Ríos también lo cita copiando unas líneas en «Obras del Marqués de Santillana». Madrid, 1852, pág. XCVIII, Lampérez: «Los Mendozas del siglo XV», pág. 15, publica las cláusulas de interés para la Historia del Arte.

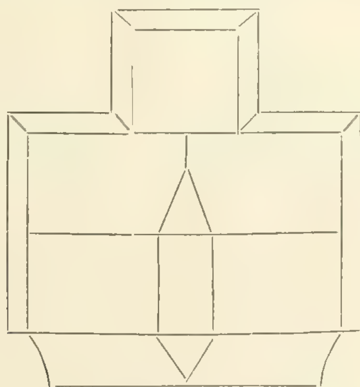
(3) Lo refiere con todo detalle una crónica de la familia Mendoza, inédita, aunque alguien creyó haberla publicado, y cuya edición preparo en el Centro de Estudios Históricos.

de arquerías de ladrillo y arcos de medio punto con arrabá y la superior con maderamen: todo simple, pero interesante. La iglesia se anuncia al exterior por sencilla portada gótica. Es de tres naves y una capilla mayor... La techumbre de la capilla mayor es un hermoso alfarje mudéjar, las de las naves son un techo curvo encamonado, imitando una bóveda de medio cañón en la central y dos planos en las laterales. Los decoran profusión de escudos con la cruz... (1)

En la capilla mayor de esta iglesia mandó D. Iñigo poner el retablo de Maestro Jorge: ¿cómo era este retablo?

«Consta de dos cuerpos, en el baxo al lado del Evangelio se ve pintado algo menos que del natural el retrato de dicho Marqués puesto de rodillas, como haciendo oración, y detrás un paje también arrodillado, al lado de la Epístola el de la Marquesa, en la misma postura, con su doncella detrás del propio modo... En el segundo cuerpo hay doce ángeles pintados sobre el mismo estilo que los retratos y vestidos con su tuniquillas: tienen letreros en las manos con los gozos que llaman de *Santa María*, compuestos por el expresado Marqués para este paraje... En el remate de este retablo se ve pintado San Jorge sobre el mismo estilo que los ángeles» (2).

Ya no estaba completo el retablo y Ponz lo vió a la ligera; ni cita la escultura, ni la predella hoy conservada. Que entonces estaba deformado, él mismo lo advierte: «en algo han alterado su forma antigua con un pedazo de mala talla que oculta buena parte de él».



Hoy el altar, deshecho, no está en Buitrago; sus restos se han traído hace años a Madrid; guárdalos el actual Marqués de Santillana: el

(1) Lampérez: obr. cit., pág. 62, nota 15.

(2) Ponz, obr. y lugar cits. Cuadrado, «Castilla la Nueva», t. I, págs. 61-62 de la primera edición, habla solo de los retratos y de los ángeles, no cita el San Jorge ni la predela.

estudio de ellos y la confrontación con el texto de Ponz, llevan al convencimiento de que el retablo tenía la disposición que muestra el dibujo, y que, como se ve, no se aparta de los conocidos del tiempo.

Ponz vió también dos pinturas, San Sebastián y Santiago, que juzgo, aunque no estaban en sus sitios, restos de los altares laterales que el Marqués menciona en su testamento: hoy se ignora su paradero.

Lo que se conserva del retablo de Buitrago.

Por suerte, casi completo se conserva: de la parte de pintura sólo el San Jorge del remate falta: los retratos, los ángeles, el banco *(predella)* quedan para recuerdo de obra tan singular: la escultura ya no existía en el siglo XVIII, y, para muestra, restos de la talla hasta nosotros han llegado, trozos de cairelado y finísimas agujas de pináculos y doseletes.

Los Retratos: son lo más importante y conocido del Retablo y lo único que de él se ha publicado (1).

Concibió Maestro Jorge el retablo al modo de muchos cuadros devotos que se pintaban entonces en Flandes, pero no siguió literalmente ninguna composición conocida: el tener que formar una sola escena con la Virgen—probablemente una imagen flamenca—, los ángeles portadores de los versos del Marqués, y los retratos, fué causa de la extraña suerte cómo construyó el altar, que no tuvo, que yo sepa, imitadores.

Es una adoración de la Virgen en el ara familiar: de aquí su carácter íntimo y severo, su más puro y sugestivo encanto. No es la tabla de María con el Niño sentada en suntuoso trono y a sus pies el donador a la manera flamenca, es el cuadro que en las *Casas*, de Mendoza, viera tal vez muchos días Maestro Jorge.

Bajo severos doseles, D. Iñigo y doña Catalina oran arrodillados en ricos sitiales (2) con garras como de águilas por pies: tras ellos, el

(1) El del Marqués, muchas veces, grabado en la Colección de españoles ilustres en el Viaje de Ponz, tomo X, lámina 68, en el libro de Amador; de fotografía, en un artículo del Sr. Sentenach, BOLETÍN (1907, pág. 142 y sig.); en la *Histoire de l'Art*, de Michel, tomo III, segunda parte, pág. 784; en el discurso del Sr. Lampérez, etc., etc., etc. El de la Marquesa sólo recuerdo haberlo visto en el citado estudio del Sr. Sentenach.

(2) Así parece se llamaban antiguamente los reclinatorios. Vid. Libro de la Cámara del Príncipe D. Juan (Bibl. Esp. VII) y las descripciones de El Escorial, de Sigüenza y Santos.

paje con la espada y la dueña: por la ventana y las puertas vese: en la tabla del Marqués, un campo llano y raso que sólo dos árboles esbeltos señorean; en la de la Marquesa, un paisaje, en él un castillo con muralla almenada, y monte, y árboles diversos: en ambas, un cielo azul, pálido, sin nubes.

Viste D. Iñigo jubón verdoso y gorra con largas becas; cuelga de su cuello la cruz de San Antón; en el contraste de sus rasgos enérgicos, duros, y sus ojos claros, que quieren ser dulces y parece miran sin ver, está como en cifra su vida, que llenaron guerras, intrigas y versos: el libro de Horas está cerrado, que no es sazón de leer; diríase va escucharse en la estancia:

Por los cuales gozos doce
Doncella del sol vestida,

y lo que sigue en el *envío* o *fynida* de las estrofas que los ángeles llevan.

No lee la Marquesa, aunque el libro está abierto; con mirada triste y devota se dirige a la Virgen; sus manos finas, blancas, pasan las cuentas de un rosario; cubre su cabeza gran cofia de lino rizado; viste túnica roja con ribete de armiño, manto de terciopelo forrado de brocado; bajo el sitial, un perrillo encogido parece dormitar.

Hay en el ambiente una triste serenidad, como si el tiempo se hubiese detenido: recatado sentimiento, piedad sincera, sin afeites ni requintes, concentrada, arraigada, firme, y en todo un apacible aire de hogar castellano.

Los ángeles: Esta era la parte de más valor del altar para D. Iñigo, como que «Retablo de los Angeles» le llama. Doce ángeles niños suspendidos en un fondo oscuro, sin celajes, vestidos de amplísimas túnicas, quebradas en duros y angulosos pliegues; agudas alas de cola de pavo real; las caras no siempre bellas ni siempre infantiles: en pergaminos llevan los versos del Marqués.

El banco del retablo: Nadie ha hablado de él, pero sin duda alguna lo formaban dos tablas, hoy conservadas, en las que en grandes bustos se figuran los Santos Padres de la Iglesia, San Agustín, San Ambrosio, San Gregorio y San Jerónimo.

Maestro Jorge Inglés, pintor.

Desde Ponz se ha dado importancia excepcional al retablo de Buitrago: el incansable viajero halló en su ejecución «la mayor prolixidad y cuidado», y que «en aquella edad habría pocos pintores tan

hábiles»; Ceán, que vió los retratos cuando a fines del siglo XVIII se trajeron a Madrid, copia el juicio de Ponz; Bertaux, en la *Histoire de l'Art* (1), dice que las tablas «están pintadas con una sobriedad y un vigor notables: los terciopelos, los brocados, tienen los tonos magníficos de las telas pintadas por los flamencos»; la cabeza del Marqués le recuerda los retratos atribuídos a Wan der Weyden: ciertamente—añade—los ángeles de Buitrago son más gruesos, más pesados, más niños que los del retablo de Beaune; sin embargo, sus largas túnicas tienen los mismos pliegues.»

»El pintor de Buitrago no era un flamenco, quizá fuese hijo de un Inglés. quizá el sobrenombre no es otra cosa que un mote puesto a un castellano. Las tablas si se encontrasen en Flandes se fecharían en 1440 lo más pronto. Son estas obras, las primeras de fecha conocida, en las que se manifiesta la imitación del nuevo arte flamenco en Castilla.»

¿De qué Maestro procede Jorge Inglés? Apunta Bertaux que los primitivos ingleses son menos conocidos aún que los españoles.

Según Mayer (2), sin el influjo eyckiano quizá no hubiera podido ser pintado el retablo de Buitrago.

Exacto es este juicio, si se entiende una infiuencia mediata, de origen, no próxima ni directa: precedentes del arte de Maestro Jorge, dispersos, se encuentran en las obras de los Van Eyck; el plegado de las túnicas de los ángeles recuerda, de lejos, los pliegues de los ropones de los ángeles que rodean el Cordero místico, y están a menor distancia del ángel de «Las Marías en el sepulcro», de la Colección Cook, y de la «Santa Bárbara», de Amberes; alas de pavo real las lleva el San Miguel del «Juicio final», del Ermitage, y hasta la figura de don Iñigo parece inspirada en la del canciller Rolin, del Louvre: pero todo distante y como de segunda mano.

¿Quién fué el intermediario? Desde luego que no Van der Weyden, aunque en 1445 llegó a España el tríptico de Miraflores; no existe parentesco apreciable. ¿Y Dalmau? Tampoco puede atribuirse la influencia decisiva al gran pintor catalán, el primer eyckiano español.

Queda, por fin, la influencia de la imaginería flamenca sobre nuestros primitivos, que algunos críticos han señalado. Difícil es demostrarla en cada caso por falta de ejemplares; en lo que hace relación a nuestro problema puedo aducir la extraordinaria semejanza de los ángeles de Maestro Jorge—los de Buitrago y otros indudables suyos

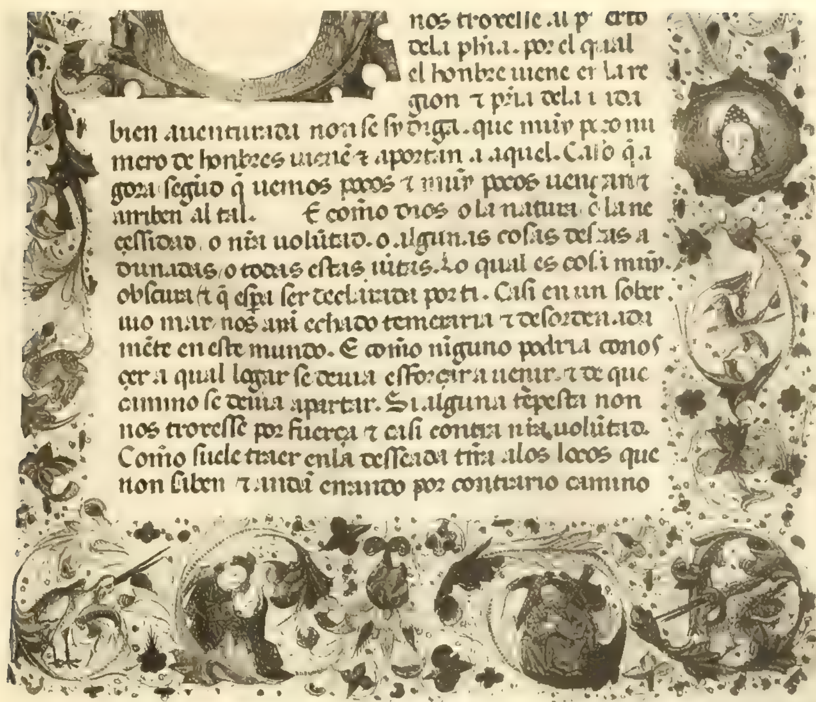
(1) Tomo III, segunda parte, págs. 783-785.

(2) «Geschichte der spanischen Malerei», 135.





JORGE INGLES (flº por 1455). Los ángeles con los Gozos á Santa María. Tableros grandes (de ambos lados) en el retablo mayor del Hospital de Buitrago, encargo del primer Marqués de Santillana.



nos troxesse al puerto
dela p̄spa. por el qual
el honbre uiene en la re
gion τ p̄ia dela uida
bien auenturada non se sy diga. que muy poco nu
mero de honbres uienē τ aportan a aquel. Caso q̄ a
gora segūd q̄ uemos pocos τ muy pocos uengan τ a
arriben al tal. E como dios o la natura o la ne
cessidad. o n̄ra uolūtad. o algunas cosas destas a
dunadas / o todas estas iūtas. Lo qual es cosa muy
obscura τ q̄ espa ser declarada por ti. Casi en un sobr
uio mar nos ayā echado temeraria τ desordenada
mēte en este mundo. E como niguno podria conos
cer a qual logar se deuia esforçar a uenir. τ de que
camino se deuia apartar. Si alguna tēpesta non
nos troxesse por fuerça τ casi contra n̄ra uolūtad.
Como suele traer enla desseada tierra alos locos que
non saben τ andan errando por contrario camino

Parte baja de la primera página del libro De bea[illegible]



[illegible] que enbio tarif a asturias. E de
la muerte de muça τ de blio amiramomeli

espues que todas las
gentes que se alçaran
enlas mōtañas fueron
allegadas en uno ue
yendo el su grād que
branto τ ela [illegible]
norte que auian rece
bido delos moros. alçarō por rey a don pe
layo τ reyno treze años. pero estos [illegible]

pues que el ouo enbiado a alchaman pa
la tierra de asturias fuesse el luego con
muça τ mogeid quelo atendian en tierra
de africa para blio miramamolin que [illegible]
en tierra de siria. E [illegible] muça leuo cōsigo
muy grande auer a demas τ treynta
mill catiuos de xp̄ianos. τ la mesa uerde
que dexiemos ya que le diera tarif. τ mu
chas piedras preciosas. Mas tarif por
que auia desamor con muça. fuesse ade
lante. τ mezclole con blio muy mal τ
dixo le que delas ganançias τ delas ri
quezas que ganaran en españa que

Parte baja de la primera página de la Crónica General de Alfonso el Sabio

JORGE INGLÉS (flº por 1455). Códices hechos para el primer
Marqués de Santillana (hoy Biblioteca Nacional)

nunca citados—y los de un dibujo de Anequín de Egas para un sepulcro en Guadalupe (1); pero el dibujo es posterior en tres años por lo menos al retablo.

Las pinturas de Maestro Jorge: de técnica amanerada, salvo en las cabezas; sin el ambiente maravilloso que dan a sus cuadros los grandes pintores de Flandes; arbitrario el paisaje, descuidados los detalles (espada, rosario, joyas): tratado todo demasiado en pequeño, rayado el plegado de las túnicas con gran dureza, sin uso de oro, y por otra parte, casi al nivel sus retratos de los flamencos, con un sentido de la ponderación y arreglo de la composición nada vulgar, son obras desconcertantes.

D. Elías Tormo pensó hace años en si Inglés se habría formado en «una tradición nacionalizada de miniaturistas».

¿Quizá miniaturista el mismo Maestro Jorge?

FRANCISCO JAVIER SANCHEZ CANTON

(Concluirá).

(1) BOLETÍN, 1912, págs. 192 y siguientes.

Retales, virutas, cizallas...

27. Un admirador del Greco en el siglo XVII.—Por los años de 1669 escribía su Historia General de la Merced, el Padre M.º Fr. Felipe Colomba, natural de Guadalajara, y al contar la fundación del convento de Madrid (que ocupaba el solar de la actual plaza del Progreso) describe detalladamente su fábrica y las obras en ella atesoradas.

"Remata la sacristia en un oratorio para dar grazias y prepararse los saçerdotes, adornado de ricas láminas y un original de Dominico Greco de la Cruçifixión de Christo, de gran estima, que le an soliçitado algunos principes estrangeros, ofreciendo por él originales de famosos pintores de Italia; tiene el altar un retablo curioso. [*Muy probablemente será el cuadro el núm. 823 del Prado, pues según Cossío* (pág. 291) *no se puede asegurar proceda del Colegio de Doña María de Aragón.*]

„Hay, además del claustro principal, otro retirado del comercio, enlosado de piedras grandes y muy pulidas; sobre columnas toscanas, arcos de cortados ladrillos, y en medio una fuente; está su patio zercado de assientos de piedra de silleria y sobre ellos una curiosa reja. Adórnanle muy buenas pinturas, y entre ellas un San Martín, original del Greco [*acaso el del Rey de Rumania*], y otras de grandes maestros „.

(B Nacional, Mss. 2684, fol. 129).—*Fr. Guillermo Vázquez, mercedario.*

Las estatuas sepulcrales de Palacios de Benaver

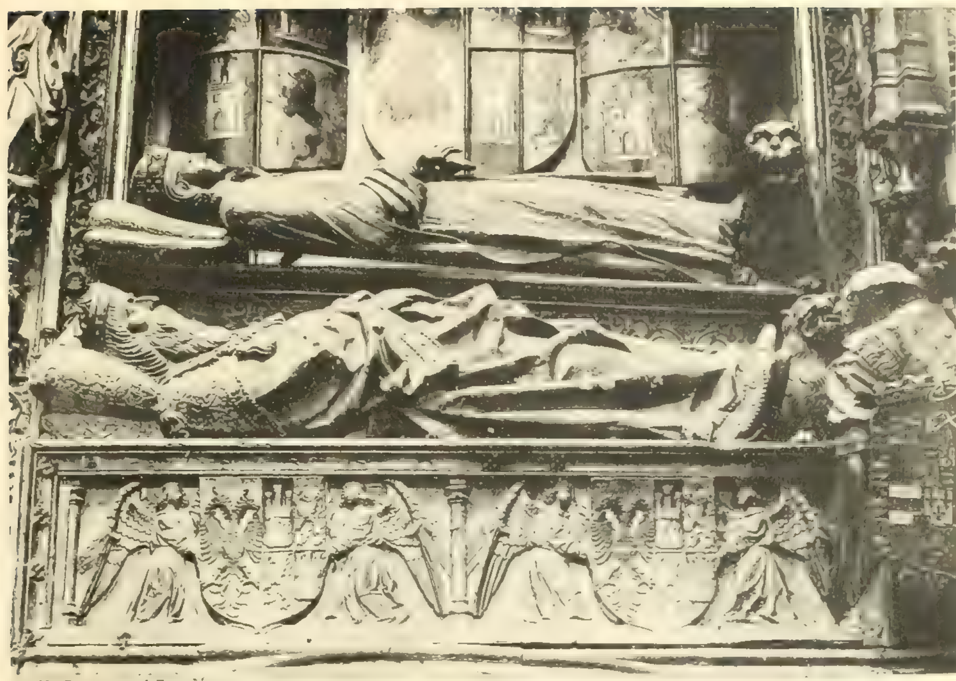
(Contribución al estudio de la escultura funeraria medieval en Castilla.)

(Conclusión.)

Ejemplares en madera de los siglos XIII y XIV

Pocas estatuas sepulcrales de madera quedan en España que sean de los siglos XIII y XIV. Diputo las más antiguas, entre las que conozco, dos, de los llamados Reyes Viejos, pertenecientes a los cenotafios contiguos al retablo en la capilla mayor de la catedral de Toledo. Ambas formaron parte de los «entierros» que había en la Primada, dentro de la capilla de Santa Cruz o de Reyes Viejos, hasta su traslación al actual emplazamiento, con las otras dos que acabó para aquí el maestro Diego Copín de Holanda, en 1508 (1) Una del XIII, bellísima y de soberbia policromía, existe en la clausura de un convento castellano; mi amigo D. Ricardo de Orueta revelará el valor de esta obra y el lugar en que se halla. Dos estatuas yacentes, correspondientes a la primera mitad del XIV, descubiertas por el catedrático Sr. Gómez Moreno en San Martín de Castañeda (Zamora), difieren en mucho de las de Palacios de Benaver. Son de un trabajo menos fino, pero de marcado carácter, y no tienen nada de forrado metálico Representan a un matrimonio: el marido, de rapado rostro y melena corta, viste gabardina de alto cuello abierto en abanico y luengas mangas perdidas; sus manos sujetan por la cruz un mandoble; la dama, de severa vestimenta, junta sus manos en oración; del ceñidor le penden gruesas cuentas de rosario. De pleno siglo XIV es el bulto funerario de un Pedro de Agüero (personaje que asistió a la batalla del Salado), que se conserva en el pueblo de Agüero, a 6 kilómetros de Solares (Santander). Salvado recientemente de la polilla ha sido pintado de blanco, lo que impide saber cómo fué su primitiva encarnadura. Por alguna referencia, que no he comprobado, parece

(1) Vid., págs. 91-93 de *Datos documentales para la Historia del Arte Español. Documentos de la Catedral de Toledo, coleccionados por D. Manuel R. Zarco del Valle.* Tomo I. Madrid, 1916. Publicaciones del Centro de Estudios Históricos.





D

Estatuas sepulcrales de Reyes "Viejos", arte del siglo XIII, de madera. (A y D), mandadas colocar por Cisneros en hornacinas laterales, al presbiterio de la Catedral de Toledo; con otras dos entonces labradas (1508) por DIEGO COPIN DE HOLANDA (B y C)



[illegible] fines del XIII; estatua chapeada de cobre



De caballero y dama, en San Martin de Castañeda, Zamora, (nada metálico); de la primera mitad del siglo XIV.

Estatuas sepulcrales, arte gótico, en madera

que se trata de una estatua análoga a la de D. Garci Fernández Manrique. También del siglo XIV es la de un obispo, encontrada en una bodega, y hoy en la catedral de Avila. Estuvo chapada de azofar, excepto las carnes, pintadas al natural. Vemos en ella la supervivencia del tipo que distingue a la muy famosa del obispo D. Mauricio, fundador de la catedral de Burgos, en cuyo coro se admira. La del prelado abulense no bendice, como la del burgalés; sus manos se adhieren al asta de un báculo. El partido de paños denota una rotunda dicción.

Ejemplares en piedra

Si de las estatuas en madera pasamos a examinar las de piedra, de igual época, el capítulo aumenta considerablemente. No entra en nuestros cálculos catalogarlas todas, sino sólo aquellas en que se patentice alguna relación artística con las de Palacios de Benaver. A juzgar por las que han llegado indemnes hasta nuestros días, por los datos gráficos que poseemos de las desaparecidas y por las localidades en que radican o radicaron, no escasearían en Castilla la Vieja y en el reino de León. Don Valentín Carderera, en su *Iconografía Española* (Madrid, 1855-1864) y D. Vicente Poleró en su obra *Estatuas tumulares de personajes españoles* (Madrid, 1902), reproducen unas cuantas acompañando los dibujos de las indispensables notas en el texto. En el primero de esos libros se litografió el bulto sepulcral de D. Diego Martínez de Villamayor, conforme al diseño de Carderera. Tan peregrina muestra de la imaginaria funeraria no existe, como tampoco el Monasterio de Benevívere (1) que la albergaba.

(1) «Hoy se halla casi pulverizado este y otros sepulcros con muchas y curiosísimas y bellas esculturas de aquel recinto, ya que desde la última exclaustración quedó abandonado y convertido en ruinas todo lo más importante del Monasterio. Lo dibujamos en 1836». (Nota de Carderera). La estatua de D. Diego estuvo pintada «con sus colores naturales» y se opina fuera uno de los más antiguos ejemplos de aquella práctica que no fué muy general y cesó hacia fines del XIV o principios del siguiente». D. José María Quadrado se ocupa de ella en el volumen que dedicó a *Valladolid, Palencia y Zamora* en *Recuerdos y Bellezas de España.* (Madrid, 1861). Lamentando el insigne arqueólogo el vandalismo asolador de nuestros tesoros artísticos durante el siglo XIX, se duele de pérdida tan sensible como la de la monástica casa. El edificio fué vendido y derribado en 1843. La efigie de don Diego Martínez de Villamayor, que se hallaba en la capilla de San Miguel, sucumbiría entonces, no obstante los esfuerzos realizados para librar la abadía por la Comisión Central de Monumentos, y en especial, por su secretario D. Valentín Carderera.

La estatua de D. Diego Martínez de Villamayor es, a nuestro entender, la que esboza el tipo a que se ajusta la de D. Garci Fernández Manrique. A falta de antecedentes más caracterizados, hemos de considerarla como la más antigua. Para Carderera, la escultura que retrata a D. Diego en su lecho mortuorio, tosca y semibárbara, data de fines del siglo XII o de principios del XIII (1). Su tosquedad quizá dependa de haber sido uno de tantos productos artísticos propios de comarcas apartadas de centros con próspera civilización. «Hay en ella gran falta de proporciones; los brazos son muy cortos, las manos sin articulaciones en los dedos; pesados y groseros los pliegues del manto, que cae hasta los pies forzadamente, sin arte ni elegancia.» En su mano izquierda ostenta el halcón, emblema de los «derechos jurisdiccionales de la nobleza en la Edad Media».

Don Vicente Poleró publica en su libro la estatua yacente de don Ponce de Minerva, fundador, cofundador o favorecedor del monasterio de Soto, Sauto-Noval o Sandoval, «al cual mandó venir en 1167, desde el convento de la Espina, unos monjes llamados Blancos por el color de sus hábitos, que pertenecían a la Orden del Cister» (2). La escultura, que subsiste, es de la misma familia artistica que la de don Diego Martínez de Villamayor; sin el halcón, y descansando las manos cruzadas sobre el mandoble. A tener por exacto el dibujo de Poleró, la cabeza de D. Ponce presenta una ordenación de cabellos semejante a la de D. Garci Fernández Manrique.

En el suntuoso bulto del Infante Don Felipe, hijo de Don Fernando III el Santo, que honra la antigua iglesia de Villalcázar de Sirga o Villasirga (provincia de Palencia), a más del acostumbrado halcón, observamos un elemento nuevo: la pierna derecha cruzada encima

(1) Don Diego Martínez de Villamayor, Mayordomo mayor de Alonso VII, abrazó con unos compañeros suyos, desengañados del mundo, el estado religioso en 1161. Fundó el Monasterio de Santa María de Benevivere en su mismo solar y palacio, junto a Carrión de los Condes; el de Sotonoval o Sandoval, del Cister, y el de religiosas de Vileña. Casado con la condesa Doña María Ponce de Minerva, hubo cinco hijos, tres de los cuales murieron en la batalla de Alarcos (1197), por lo que recayeron sus estados en su hija doña María García. Falleció en 1176, con tan buena fama de costumbres, que generalmente le apellidaban el *Santo* (Carderera).

(2) Si D. Ponce de Minerva era hermano o pariente de doña María Ponce de Minerva, de no mentir el apellido, y si, con D. Diego Martínez de Villamayor, fundaba D. Ponce el monasterio de Sandoval (suposición muy poco verosímil en lo que se refiere a D. Diego como fundador de dicho monasterio), no habrá exceso en imaginar que fuera uno de los compañeros de D. Diego, que abrazaron con él la vida monástica. Las fechas no lo estorban.

de la izquierda; no de otra suerte lo repite la estatua del joven don Pedro Fernández Manrique en Palacios de Benaver. Tócanos ahora un punto de cierto interés: el de poner en claro si esa actitud responde a la representación del «cruzado» español, convencionalismo adoptado por el arte para indicar que el personaje en cuestión hizo voto solemne de ir a Tierra Santa, a combatir con los infieles, en la Cruzada, y de haberlo cumplido, a no ser por dispensa Pontificia.

Encontradas son las versiones. Escritores hay para quienes San Fernando, y su hijo Don Alfonso, contrajeron el voto de partir en socorro de Tierra Santa. Para otros fué cosa de Don Alfonso, con varios hermanos suyos y otros caballeros, al saber la derrota y prisión del Rey de Francia en su primera cruzada (1249); mas el Papa, al conocer el propósito de los españoles, prohibió esta empresa, cuando tantos enemigos de la fe tenían a mano en su país, si bien les hizo partícipes de las gracias y dispensas concedidas a los cruzados (1).

En todo caso, el cruce de piernas es más frecuente en las efigies de otras naciones que en las de la nuestra (2); acaso en España, lo mismo que en los pueblos del Norte, se abusó más tarde de la calidad de «cruzado», queriéndose significar tal condición en personas que nunca la tuvieron. La actitud, según M. Camille Enlart (3), «ha recibido en la creencia popular una falsa interpretación; nada autoriza esta rara explicación; sábese, por el contrario, que el cruzamiento de piernas es una actitud señorial. Los personajes investidos de autoridad, los jueces, en particular, cruzan las piernas en la iconografía medioeval; y en el siglo XVII aún nuestras *civilités* recomiendan a los niños y a los inferiores el no cometer la imprudencia de adoptar esa posición, reservada a los sujetos de calidad». Repecto de que en la efigie del Infante Don Felipe se observe dicha disposición, afirma M. Emile Bertaux (4) que obedece a un convencionalismo singular,

(1) G. J. Osma: *Azulejos sevillanos* del siglo XIII. Madrid, 1909, página 38 y siguientes. Cf. Carderera: *Iconografía*, texto de la lámina XII, y Poleró: *Estatuas tumulares*, pág. 14.

(2) Cf. *The monumental effigies of Great Britain...* by C. A. Stothard. Londres, 1817. Una estatua en bronce fundido, que se supone sea la de Roberto, Duque de Normandía (Catedral de Gloucester); tiene un movimiento dramático, sin salirse del tipo de «cruzado». Mas, a pesar de su actitud, dudo mucho que entronque con nuestra familia artística de Castilla.

(3) *La sculpture en Anglaterre*, capítulo en el tomo II, primera parte, de la *Histoire de l'Art*, publicada bajo la dirección de M. André Michel. París, 1906.

(4) *La sculpture Chrétienne en Espagne, des origines au XIV siècle*, capítulo en el tomo II, primera parte, de la citada *Histoire de l'Art*.

absurdo, para una estatua echada, y que debe explicarse aquí por la larga persistencia de los convencionalismos del arte tolosano, que aceptaba todavía el maestro del pórtico de Compostela.

Nosotros añadiremos que, con el cruce de piernas, se da a entender que el caballero de tal guisa representado sucumbió en guerra; opinión bastante generalizada. Sin escrúpulo podríamos admitirla por convenir a las circunstancias en que murió D. Pedro Fernández Manrique. La estatua suya sería el mejor comprobante de dicha creencia.

Un estrecho vínculo artístico liga la estatua del infante D. Felipe con la de D. Diego Martínez de Villamayor. Más moderna aquélla, hemos de considerarla como ejecutada antes de finalizar el siglo XIII. Fuerzan a ello el que las propias vestiduras con que fué enterrado el infante († 1274) están copiadas en su bulto yacente. (1)

Que el sepulcro del infante D. Felipe y el de su esposa doña Leonor Rodríguez de Castro († 1280 ?) determinaron imitaciones, más o menos sumisas, a los modelos, lo demuestran varios, todos de la región. El uno, muy mutilado, forma parte de las ruinas de Santa María la Real, vetusto monasterio de premostratenses en Aguilar de Campóo (Palencia); un segundo, procedente de esta casa, se exhibe en el Museo Arqueológico Nacional; un tercero, en Palazuelos, otro en Carrión y uno más también en Villasirga.

De los subsistentes en Aguilar de Campóo, uno es el de D. Pedro Díaz de Castañeda, marido de doña Inés Rodríguez de Villalobos, muerto al empezar el siglo XIV. Don José M. Quadrado piensa sea su autor Antón Pérez de Carrión. Claras semejanzas guarda con una imagen esculpida de D. Sancho Rodríguez, séptimo gran maestre de Santiago, (2) en Villasirga. Por el dibujo de Poleró vemos a don Sancho recogiéndose con la diestra el fiador del manto santiaguista. (3) Un halcón en la izquierda, la pierna derecha cruzada, calzadas las espuelas y tres perros a los pies. Poleró cree que dicha estatua corresponde a la época de la del infante D. Felipe, y terminante-

(1) Osma, O. C., páginas 56 y 57.

(2) O. C., páginas 348 y 349. Tomamos el nombre del libro de Poleró, pag. 23. Quadrado al pretender descifrar el borroso letrero del túmulo, sospechó la lectura de dos palabras: *Juan Pérez.*

(3) Ademán que se ofrece en una estatua de Aguilar de Campóo (Quadrado, página 365, y en la de D. Diego López de Salcedo (Santa María la Real, de Najera; Carderera, O. C., tomo I, lámina XIII); en la de una doña Ucenda, de quien se hablará más adelante, la mano izquierda toca las cintas del manto que se pliega bajo el brazo; lo que ya aparece formulado en la de la reina doña Violante (Claustro de la Catedral, Burgos).









Estatuas sepulcrales en piedra, tomadas de dibujos de D. V. Carderera y de V. [illegible]

mente concluye: «El constructor de esta urna y bulto fué Antón Pérez de Carrión». M. Bertaux extiende tal atribución a las dos mencionadas de Villasirga.

Si no una mano, un solo taller produce todas esas obras de arte funerario. Hasta ciertos apellidos de los personajes a que se destinaban denuncian evidente parentesco. Así pues, hallamos antes el de doña María Ponce de Minerva, mujer de don Diego Martínez de Villamayor y el de D. Ponce de Minerva. Así, pues, hallamos que uno de los dos sepulcros transportados al Museo Arqueológico Nacional y separado del de D. Pedro Díaz de Castañeda († 1300) es el de doña Inés Rodríguez de Villalobos († 1301). El apellido de la dama, no es otro que el de su hermano D. Lope Rodríguez de Villalobos, patrono en unión de D. Garci Fernández Manrique de la abadía de San Martín de Helines, conforme leímos en Salazar y Castro. (1)

Monsieur Bertaux descubre concomitancias entre el sepulcro de Palazuelos y el del infante D. Felipe: Quadrado, a su vez, nota afinidades entre este último y uno arrumbado en San Zóilo de Carrión.

El de doña Inés Rodríguez de Villalobos resulta una traducción, a ratos literal, a ratos libre, del de doña Leonor Rodríguez de Castro. El arco, de pintoresca arquitectura ojival que cobija la figura, la actitud de la misma con redonda manzana en una mano y un anillo en la que sujetaba el manto, con barboquejo en el tocado, y la urna sepulcral con blasones y diversas escenas concernientes a la vida y al entierro de la finada (2) son, en deliberadas y casuales trasposiciones, pormenores más que suficientes para probar la identidad de formas en que asoma el estilo de Antón Pérez.

Restan por citar otras estatuas de la familia. Una, en Aguilar de Campóo, la de Munio Díaz de Castañeda—hermano de D. Pedro y cuñado de doña Inés Rodríguez de Villalobos († 1293) fiel *amigo* del Monasterio e intrépido *defensor* de sus derechos, (3) recuerda parcialmente la de D. Sancho Rodríguez en lo de tener también una mano

(1) Don Lope falleció después de 1307, según Assas. Véase Museo Español de antigüedades, tomo II, pág. 123.

(2) El sepulcro del abad Aparicio, traído de Aguilar de Campóo al Museo Arqueológico Nacional, presenta en su urna motivos análogos a los de la de doña Inés y análoga factura. De la misma mano, a no dudar, es el del arcipreste Garci González, también en Aguilar de Campóo, reproducido en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, núm. de Agosto de 1910, ilustrando un artículo de D. Luciano Huidobro.

(3) Quadrado, O. C., páginas 365 y 366.

asida a la correa del manto y la otra recogiéndolo. Quadrado descifró, de la inscripción puesta en la cabecera de la tapa, lo que sigue:

« ..... SPECULA QUI CONDITUR
REGULA MAGNIFICUS, PRUDENS ET FIDUS AMICUS
CUJUS ERAT CURA NOBIS DEFENDERE JURA.»

«Aquí yace Muno (Nuño) Díaz Castañeda, que Dios perdone la su alma, era de MCCCXXXI años. Antón Pérez de Carrión fizo estos luzilos.»

Al maestro, además, adjudica Poleró (1) las estatuas de D. Miguel Esteban del Huerto del Rey († 1283) y de su mujer doña Ucenda († 1296) ambas en la Capilla del Corpus Christi. junto a la Sala Capitular de la Catedral de Burgos. No obstante lo rudo de la ejecución hay un detalle, omitido en el dibujo de Poleró, que reconocemos en la efigie de D. Garçi Fernández Manrique: la cola picuda del manto y su colocación. Ello sin contar con el aire general de las figuras. Las de Palacios de Benaver han sido esculpidas pensando en las de Huerto del Rey.

Finalmente, en una capilla inmediata a la sacristía del Monasterio de Silos, se esconde el bulto yacente de D. Rodrigo de Guzmán, tío de Guzmán *el Bueno*. Quien la labró, tuvo en la memoria los de los Fernández Manrique.

El artista.

«Las efigies funerarias en madera de roble han debido estar en uso desde el siglo XII, toda vez que se encuentran en los monumentos de los Plantagenet en Fontevrault, pero no se han conservado anteriores a las de finales del XIII. Son obras de un número reducido de «tombiers» que reproducían los mismos modelos, y su técnica era la misma que la de la piedra» (2). Por lo que atañe a España, quizá sean exactas las precedentes líneas.

Verdad o error, carecemos de elementos con que discutir ese aserto. Sí diremos, verbigracia, que en la cabeza del D. Garci Fernández Manrique el modo de tratar las barbas trasluce el trabajo de las laudas en metal. La policromía de la estatua desmiente la posibilidad de un chapeado metálico realzado con esmaltes.

(1) O. C., pág. 38.

(2) C. Enlart, en *Histoire de l'art* dirigida por A. Michel, tomo II, parte I página 208.

Un arte exquisito avaloran los tres ejemplares de Palacios de Benaver. Por encima del pequeño repertorio acostumbrado en la escultura de la época y de la región, y sobre lo que en ellas se resienta de reminiscencias, se afirma un temperamento más depurado, un gusto que solo podían dictar los cánones adoptados por los imagineros franco-españoles de Burgos y su comarca. No desnaturalizadas todavía, se transparentan las selectas enseñanzas del siglo XIII. ¿Dónde, si no, concebir un tipo más feudal que el de D. Garci Fernández Manrique o una cortesana distinción como la del joven D. Pedro Fernández Manrique, con sus señoriles guantes? ¿Y dónde, si no, topar con una flor de claustro digna de los altares, como la D.ª Teresa de Zúñiga? El rostro pétreo de D.ª Inés Rodríguez de Villalobos, durmiendo el sueño de la eternidad, no supera en expresión la mística de D.ª Teresa. Si un arte se afana por lograr la fijación del carácter individual, toda la estética del retrato ha sido vislumbrada en los de los Manriques. El que los talló, no era para su tiempo (primer tercio del siglo XIV) un nuevo fabricante de productos industriales, un amanerado por el oficio; fué un verdadero artista, con cabal conciencia y sentido de lo que veían sus ojos, y con la habilidad manual bastante para infundir al leño tácito pero fragantísimo aliento de hermosura.

Las estatuas de Palacios de Benaver, a pesar de sus similitudes con las de Villasirga y Aguilar de Campóo, no se recomiendan a título de curiosidad arqueológica o de meros documentos iconográficos. La forma, refrenada, sutil o amplia, responde y se concreta mirando al ideal. Y nada tenía de mezquino ni de vulgar el del anónimo artista que las creara.

ANGEL VEGUE Y GOLDONI

El brote del Renacimiento en los monumentos españoles

Y LOS MENDOZAS DEL SIGLO XV

(Continuación)

§ III.—**La Piña de los Mendozas**.

Para explicarnos bien la influencia de los Mendozas en un asunto de cultura artística, como en cualquier otro aspecto de su historia, necesitamos dar el debido relieve a la admirable unidad de espíritu de aquella familia, a la vez extensísima y unida, toda apiñada al lado de su jefe.

El jefe, el hombre de inmensas dotes de gobierno y para todo, es el gran Cardenal de España. Aun con sus hermanos mayores, pero todavía mucho más con los hermanos menores y con los hijos de sus hermanos mayores, gozó de una influencia absoluta, sabiendo mantener a todos en la más admirable disciplina de solidaridad: en guerra y en paz, ante los disturbios, ante los partidos, ante las más nobles campañas y ante los más menudos sucesos. Esa impresión se saca cien veces al leer los cronistas de Enrique IV (Enríquez del Castillo o Palencia) o los de los Reyes Católicos (Pulgar, Lebrija, Carvajal, Baeza o Marineo Sículo), y mucho más leyendo a los cronistas de la propia estirpe de Mendoza (Medina o Rodríguez de Ardila) (1) La dicha disciplina de solidaridad alcanzaba aún a los Velascos y los La Cerdas (casas del Condestable y de Medinaceli) y a otras casas enlazadas por matrimonios de las hermanas o sobrinas del Cardenal.

El prestigio inmenso basábase además en la educación o convivencia. El gran Cardenal (dice, al caso, el testimonio irrecusable de Medina), «traia hijos e nietos de sus hermanas en su casa, y de sus

(1) La preocupación del gran Cardenal por la unidad de la familia—extensísima cual otra ninguna de la nobleza castellana—, la demostró infinitas veces, pero en sus disposiciones últimas le hizo pensar en que no sus hijos (Cenetes o Melitos) tuvieran su palacio de Guadalajara, sino (dando alguna equivalencia) sus sobrinos los Infantados: ¡no fuera a ponerse en la ciudad alguna vez un Mendoza frente a otro Mendoza en lo por venir!

sobrinos hizo mucho en aquellos que halló para el caso: traia siempre en su mesa y casa hombres de letras y armas (pág. 187). Habiendo ydo... a Valençia [estamos en 1472] a resçibir al Cardenal D. Rodrigo de Borja (futuro Alejandro VI) y pompa de casa y criados y adereços y muchos cavalleros sus parientes (llevó), especialmente los sobrinos, que siempre traya consigo doquiera que yva, que eran D. Luis, Conde de Medinaçeli [el futuro constructor del palacio de Cogolludo, antes de 1501], y D. Diego Hurtado, hijo del Conde de Tendilla, que después fué Cardenal [el fallecido en 1502, con el soberbio y segundo sepulcro Renacimiento de España], y D. Iñigo [el gran Tendilla, futuro receptor del estoque bendito] y D. Bernardino, hijos mayores del Conde de Tendilla y Coruña [respectivamente], y a don Juan y D. Garçia, hijos del Marqués, su hermano [este es el constructor del gran palacio de Guadalajara] que éstos [todos] andaban siempre con él en su casa y mesa».

Cuando uno de los más poderosos rivales del indestructible y lealísimo partido Mendoza quiere paz y reconciliación, el tal, el Marqués de Villena, es al gran Cardenal al que pide una sobrina u otra por esposa, y nótese, no habiendo en estado de casar ninguna hija de hermano, dále el gran Cardenal, no el Condestable ni la Condestablesa—que es ésta, la Mendoza, hermana del Cardenal—, la hija del Condestable de Castilla: la casa de mayor riqueza y categoría a la vez de toda la grandeza.

Ha hecho, pües, divinamente el Sr. Lampérez al reunir, cual Mendozas, en su primer discurso académico, a deudos tan adictos al Cardenal, como la dicha Condestablesa [la gran constructora en Burgos de la casa del Cordón, capilla del Condestable, etc.], y como el primer Duque de Medinaceli.

Este, ya se ha visto, no solamente por ser un La Cerda-Mendoza (como dice el Sr. Lampérez), sino porque se educó, comenzando de paje, en la casa episcopal del tío, porque con él convivió infinitas veces, porque el gran Cardenal le casó con la hija del Príncipe de Viana (haciendo asistir a los Reyes a las bodas, en Medinaceli), porque en artes de la política (así de la complicada, como de la más noble y aparatosa) y en empresas de armas (en luchas civiles o nacionales) fué siempre otro con los Mendozas, gobernado siempre por el gran prelado, porque éste le logró pasar de Conde de Medinaceli a Duque del propio título, y por qué no teniendo otra sucesión legítima que una hija, el gran Cardenal (con gran satisfacción suya) después de haberla destinado a otro sobrino (hubiera sido Duquesa del Infan-

tado) la casó al fin con el primogénito propio (para ser, como fué, la primera Marquesa de Cenete).

Las relaciones con los segundos Tendilla (el gran Tendilla y el futuro segundo Cardenal de España) todavía parecen más íntimas (si es posible), con una notable diferencia, la de tratarse, en cuanto al gran Tendilla, de otro de los grandes talentos de la familia, no sé si a la altura del tio en artes de la política y la diplomacia (¡que ambos fueron admirables en el ejercicio de la virtud de la persuasión!), y todavía más gran guerrero que el tío (que no dejó de ser, por ser prelado, otro de los buenos capitanes de su tiempo). Este más glorioso sobrino y su tío acaso vivieron (naturalmente) menos tiempo juntos, pero si en la guerra de Granada (sobre todo en las últimas campañas) no faltó nada a los ejércitos cristianos, fué por la admirable unidad entre la inteligencia combatiendo en el frente (Tendilla al lado del Rey), y la inteligencia del aprovisionamiento detrás, a retaguardia (el gran Cardenal al lado de la Reina).

Las relaciones de los dos consecutivos Cardenales Mendoza, son singularmente un caso de absoluta identificación del tío con el sobrino: «el Cardenal... (dice Medina, pág. 243) llevando consigo gran casa de parientes y criados..., y traía siempre consigo a D. Diego Hurtado de Mendoza, su sobrino, hijo del Conde de Tendilla, su hermano, que en esta jornada le dieron los Reyes el obispado de Palencia...», repitiéndose esto de ir juntos innumerables veces. Aun ya siendo el sobrino Arzobispo de Sevilla, el segundo prelado del Reino, acompaña permanentemente al Cardenal tío cual si fuera todavía un familiar suyo»: y «tomó D. Diego Hurtado (añade Medina, pág. 257) la posesión del arçobispado, y siempre andaba en la casa del tío acompañándole y sirviéndole como antes que lo fuere»...; «yba el Cardenal (a Santiago, con los Reyes Católicos) por el camino con grande acompañamiento de parientes y criados suyos y del Arçobispo de Sevilla, su sobrino, que nunca le dejaba» (pág. 267) con otras repeticiones de la misma idea.

Si ahora recordamos cuál fué de exquisita la educación de los hijos del famoso Santillana, cuán orientada al humanismo (en atisbo), propio de aquel tiempo, cómo, si el gran poeta no supo latín, hizo que lo supieran bien sus hijos mayores, y latinistas fueron el primer Duque del Infantado, el primer Tendilla y el primer Cardenal Mendoza, cómo se guardó y acrecentó y amayorazgó la librería del autor de las *Serranillas*, y lo que una librería valía y significaba antes del uso de la imprenta, se comprenderá fácilmente en qué ambiente cálido,

en qué familia de espíritu tan culto, pudo prender en España, en las artes plásticas el primer afán de mecenazgo renaciente.

§ IV.—La adhesión de los Mendozas al Renacimiento

Olvidémonos de las dos embajadas consecutivas a Roma (1455 y 1460) del primer Tendilla, el amigo del gran humanista Eneas Silvio, que al llegar a Papa (Pío II) le quiere ver allá (1), y señalemos hechos más recientes y más visibles y plásticos de la adhesión incipiente y al fin decidida, de los Mendozas al arte del Renacimiento, tal y tan grande al fin, que si fuera atrevido llamarles «los Médicis españoles» (aquí tan sólos), quizás merezcan entre nosotros una gloria semejante a la del Rey Matías Corvino (1458 a 1490) en Hungría, en la Historia de la propaganda del Renacimiento fuera de Italia.

Antes un precedente: el viaje del Cardenal Borja a España.

1472.—El futuro Alejandro VI, D. Rodrigo de Borja, vino de Legado a España: ocasión en que los futuros Reyes Católicos ganaron a su problemática causa la adhesión secreta del mismo y de Mendoza a la vez. El encargado de recibirle en Valencia y de acompañarle en todo el largo viaje (con todos los Mendozas) y de aposentarle regiamente en Guadalajara los meses del verano (1472) fué D. Pedro González de Mendoza, el futuro gran Cardenal. Ya el doctor Justi (2) dijo, «viajaron juntos hasta Castilla, trabando estrecha amistad. Durante sus ocios en la suntuosa Abadía [de Valladolid; mayores, creo yo, en el veraneo de Guadalajara], a vuelta de sus inacabables disputas acerca del Real Patronato eclesiástico y de otros temas así,

(1) No toca a nuestro propósito ocuparnos del primer Conde de Tendilla, el hijo homónimo del primer Marqués de Santillana. Pero acaso el antecedente de sus famosas embajadas a Roma explique la orientación humanista de sus hijos, de los cuales presumo yo que se haría acompañar en tales embajadas; eso, ciertamente, nos consta en cuanto al segundo, al futuro Cardenal D. Diego, y en ocasión de la segunda.

Dichas embajadas fueron (al parecer), la primera, a dar la obediencia a Nicolás V (fallecido en Marzo de 1455) en nombre de Enrique IV (que comenzó a reinar en Julio de 1554) y la segunda, como cosa de cinco años después, cuando se reunió el Concilio o mejor Congreso de Mántua (1460), presidido por Pío II, para la gran expedición de toda la cristiandad preparada contra el turco y fracasada por la muerte del Pontífice. El Papa humanista por excelencia (Eneas Silvio Piccolomini) era amigo personal (de antes) del que aún no era sino Señor y luego primer Conde de Tendilla (lo fué en 1466).

(2) Carl Justi, «Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens» I, pág. 50.

hablarían también de la *obra del romano*, frente a la gótica crestería. Recordaríase el Palacio de Venezia de Roma, la obra del Vaticano en el estilo de la antigüedad, etc.»

En un trabajo mío particular (1), y a la cabeza de alguna conferencia mía del Ateneo, según el Sr. Lampérez tuvo la bondad de recordar y repetir en la suya famosa sobre la *Revolución* renaciente, se hubo de poner el bello sello céreo de arte del Renacimiento prerrafaelista, que trajo a España en aquel viaje D. Rodrigo de Borja, Vice-Canciller de la Iglesia romana, y por tal cargo, obligado a ostentar un gran sello. El suyo con tres imágenes devotas, su retrato y su escudo, en un no demasiado diminuto retablo de estilo de Renacimiento, lo tenemos el Sr. Lampérez y yo (esta vez de acuerdo) por lo primero del Renacimiento (líneas y formas arquitectónicas) que vino a España. Del sello (aunque no lo pensara el doctor Justi) hablarían seguramente los dos más famosos prelados españoles de aquel siglo en sus meses de convivencia amistosísima. Aquella cosa diminuta, de frágil cera, contenía en sus líneas arquitectónicas el arco de triunfo por donde tuvo ingreso el espíritu del Renacimiento en España. Cuando en tablas españolas se repiten tales líneas clásicas es en las de un pintor valenciano del propio Cardenal Borja: en las de Maestro Rodrigo de Osona (que le pintaba obras en Valencia, 1483).

1482. —El segundo Duque del Infantado reconstruye, donde habíase aposentado el Cardenal Legado, un lujosísimo palacio, el del Infantado en Guadalajara, y a la vez acaba su castillo de Manzanares el Real en un estilo nuevo, el uno y el otro, con ser góticos y mudéjares los elementos artísticos de la nueva creación, mezclados con detalles de gentileza renaciente (muy vagamente italianos, si lo son) sentida más que no vista.

1486-7.—Es la fecha de la espléndida embajada a Roma del Conde de Tendilla, acompañado del humanista Antonio Geraldino, y trayéndose de allá al humanista Pedro Mártir de Anglería; es, a la vez, la fecha de las medallas (absolutamente renaciente la que conocemos, y seguramente más la perdida) fundidas en su honor; es también la fecha en que recibió el insigne honor, casi nunca concedido a quienes no fueran Soberanos, del estoque de honor, que es pieza admira-

1 Elías Tormo: «El sello del Cardenal de Valencia D. Rodrigo de Borja (Alejandro VI)» en la malograda revista *Vida Intelectual*, tomo III, núm. 11 (Marzo, 1908), págs. 201 a 209, con reproducción del sello.

Véase extracto de la conferencia del señor Lampérez aludida en el Boletín, tomo XXIII, año 1915, pág. 73.

ble de orfebrería del nuevo estilo del Renacimiento, con el que ya he dicho que se abrió la brecha por la que caudalosamente se le había de abrir paso en España. Durante ese viaje comienza Tendilla, por orden del tío, la reconstrucción de la basílica romana de Santa Cruz de Jerusalem, dejando encomendada la continuación de las obras (a su vuelta) al futuro Cardenal Carvajal.

1491.—Como demostraremos, está labrada en buena parte, y en los dos años siguientes el resto de la parte franca y absolutamente renaciente de la obra comenzada en gótico del colegio universitario de la Santa Cruz, en Valladolid, creación personal del gran Cardenal con todos los nuevos elementos renacientes, aunque cuatrocentistas, gentilmente acomodados a la tradición del gótico aquel peculiar de los Mendozas.

1494.—Al hacer su magno y último testamento el gran Cardenal hace profesión de adicto al arte del Renacimiento, ordenando que el único complemento que faltaba a su colegio de Valladolid, o sea el retablo mayor de la capilla, sea a la romana, «a la antigua», con sus entablamentos clásicos, a la orden de un su arquitecto de Guadalalajara (Lorenzo Vázquez), que es seguro, por tanto, que conocía el arte *renacido*.

1501 (y años antes).—Está terminado el palacio de Cogolludo, del estilo nuevo, tratado con la misma gentileza y de la propia manera personal que lo renaciente de Santa Cruz de Valladolid, seguramente que por el mismo arquitecto.

Antes de **1504** (años antes, probablemente).—Se coloca en el presbiterio de la catedral de Toledo el magno sepulcro (estilo florentino, de por el año 1480) que allí se negaba el cabildo en 1493, y se empeñaba el propio gran Cardenal que había de colocarse (1), que aceptó en 1495 el cabildo que se pusiera y que lo resistió después mansamente, hasta obligar a Cisneros y a la Reina a dar de noche el golpe de destrucción a la parte del admirable cierre gótico a que había de sustituir. Por el haz de dentro es el más grandioso y puro arco triunfal de nuestro Renacimiento, y por el haz de fuera (altar de Santa Elena), el primer retablo de nuestro Renacimiento, absolutamente italiano todo lo arquitectónico y labrado en mármol de Italia. Seguramente lo encargaría el primer albacea y segundo Cardenal Mendoza, y acaso interviniera en Italia en el encargo al Cardenal

(1) Interesantísimo documento publicado en el BOLETÍN por el Sr. Sánchez-Cantón, «Retales», núm. 1, al tomo XXIII (1915), pág. 162, no citado ni aprovechado por el Sr. Lampérez.

D. Bernardino de Carvajal, que antes por aquel llevó adelante las obras de *Sana Croce in Gerusalemme*, incluso las pinturas del ábside, frescos de *Antoniazzo Romano*, en que está representado (1).

1504 a 1514.—Comenzóse y acabóse en esas fechas la edificación totalmente en estilo de Renacimiento, más de artista español con toda seguridad, del Hospital de Santa Cruz de Toledo, por el albaceazgo del gran Cardenal, por planos seguramente anteriores.

1509.—Se coloca en la capilla de la Antigua de Sevilla el apenas menos grandioso y más bello sepulcro del segundo Cardenal Mendoza, obra del más puro Renacimiento.

1508-9.—Tendilla hace intervenir en las obras reales de Granada (capilla real) al arquitecto renaciente a quien el gran Cardenal, catorce años antes, encomendaba el retablo de Valladolid (Lorenzo Vázquez), habiéndole antes construido su propio convento de franciscos en su villa de Tendilla, primer templo del Renacimiento que conozco en España, desde luego.

1509 a 1512.—Comiénzase y acábase en esas fechas el palacio dentro de castillo de la Calahorra, obra de Renacimiento puro y de artistas italianos, hecho hacer por el primogénito del gran Cardenal, primer Marqués de Cenete.

En otro párrafo deberíamos repasar las fechas, relativamente retrasadas, de las otras manifestaciones del Renacimiento extrañas a los Mendozas. Adelantamos que el sepulcro del Príncipe D. Juan, en Avila (1512), y los más tardíos de los Reyes Católicos, son posteriores en varios años a los dos citados de los Mendozas; que la portada rena-

(1) Véase el trabajo no citado por el Sr. Lampérez de D. Antonio C. Floriano en nuestro BOLETÍN «Antoniazzo Romano: un pintor prerrafaelista pintando para españoles», tomo XXI (1913), pág. 266, con varias reproducciones.

Hay en ese trabajo estudio de si el Cardenal retratado de rodillas ante la enhiesta cruz y Santa Elena es D. Pedro o D. Bernardino; éste además de ser el encargado de las obras fué sucesor de Mendoza en el título de Santa Cruz. Es evidente que el retratado no es D. Pedro y pagara él o no la labor, hay que reconocer que ha de ser Carvajal: era el más intrigante de nuestros españoles de Roma, capaz de hacerse retratar así, aun no costeando la tarea.

El gran Cardenal acrecentó extraordinariamente su nativa devoción a la Santa Cruz, por haberse descubierto el que se tiene por *inri* original durante las obras, embutida la caja en el ábside que se renovaba con ellas, y el mismísimo día 2 de Enero de 1492, en que el gran Cardenal plantaba en las torres de la Alhambra (al lado de los pendones de Castilla y de Santiago) su cruz de primado de las Españas.

El tal *título* de la cruz se conserva en rico marco donado por Mendoza; D. Bernardino había venido en 1487 a España de Nuncio para volver luego de Embajador de España a Roma. Ya no volvió (según creo).

ciente de la sacristía, capilla del Condestable, en Burgos, es de 1513, y que es de 1516 la portada de la Pellejería, primeras construcciones renacientes allí; que la capilla del sepulcro que es lo primero de Renacimiento en la catedral de Valencia (al tras altar mayor) es de 1510; que el palacio (acaso del mismo arquitecto) en el castillo de Vélez Blanco es de 1506 a 1515 (construído por el yerno de una Mendoza), que lo renaciente de Pedro Gumiel (trabajos para Cisneros en Alcalá y Toledo) ha de llevarse a años próximos a 1518 (fecha del Paraninfo), todo ello sin contar con que lo citado de Burgos, que son obras de Francisco de Colonia, y estas de Gumiel dan la impresión (ambas) de timidez y de Renacimiento de segunda mano, y que el hijo de la Condestablesa (ella, una Mendoza) y el Cardenal franciscano, criatura en todo del gran Cardenal, no son personas ajenas a la influencia de la gran familia cuyo mecenazgo historiamos.

1515.—Muere el gran Tendilla, para mí el Mendoza más adicto al Renacimiento, y aquel a quien probablemente se debió el cambio de gusto en su tío el gran Cardenal y la educación esencialmente de Renacimiento del primer Marqués de Cenete.

ELÍAS TORMO.

(Concluirá)

Visitando lo no-visitable.

La Clausura de la Encarnación, de Madrid.

Hay muchas razones para dejar escrita e impresa en una Revista como es ésta, principalmente consagrada al Arte español, una mera crónica de una visita a lo que no puede verse. En lo recoleto de algunos conventos de monjas, por toda España, se conservan restos de arquitectura, a veces notabilísimos, y con mayor frecuencia obras de arte, pinturas y esculturas religiosas y objetos de las artes industriales dignas de estudio (más o menos difícil) y dignas de mención desde luego. El lector entusiasta, acaso diga que mentar tales cosas invisibles es falta de consideración, dando dentera. A tales lectores, noblemente codiciosos de ver, estudiar y admirar obras de arte, pide el cronista indulgencia y, en caso, que se decidan, por no leerle, ya que él, que en ocasiones ha oído reseñas orales abreviadas de este o del otro visiteo por la clausura de unos u otros conventos, si trata de fijar aquí su recuerdo personal, es por dejar un testimonio escrito, consistente, de lo que

vio, con miras particularmente a aquellos datos concretos que deben quedar públicamente archivados en una u otra publicación.

Es natural que el interés histórico sea igual o mayor que el interés artístico en algunos conventos de monjitas que fueron creación piadosa de nuestros monarcas: este es nuestro caso.

Fundaciones reales, plenamente reales, son en Madrid tres las que debemos a la piedad de nuestros Austrias: las Descalzas, la Encarnación y Santa Isabel; por ese orden cronológico, desde luego, en cuanto a la intervención real, pues en sí mismo el monasterio de Santa Isabel, en otro local, fué anterior a la Encarnación: orden a la vez de interés histórico y de mérito artístico de las cosas que guardan en el secreto de su clausura.

De las Descalzas Reales tengo escrito un verdadero libro, con gran lujo de fotograbados, impreso por la Junta de Iconografía Nacional. Falta la impresión de unos pliegos y está en suspenso desde Octubre por no haber podido procurarse en España (ni desde afuera, menos) un papel *couchée* exactamente igual al de los muchos pliegos ya tirados. En las Descalzas Reales he estado dos veces y muchas horas la una y la otra vez, y todavía escasas; si he podido hacer un libro fué porque la información fotográfica es cumplidísima, puesto que Mariano Moreno, el fotógrafo de la dicha Junta de Iconografía Nacional, tuvo (antes y después de mis visitas) permiso para trabajar muchos días allá dentro.

La visita al secreto de la Encarnación y al de Santa Isabel la debo a la iniciativa de mi muy amigo y consocio nuestro el Marqués de Santa María de Silvela.

Paco Agustín Silvela (así llama el mundo a tan amable y simpático senador) es un *converso*. Mas su conversión ha sido un puro paso al amor a la hermosura artística, en él que tanto amor tuvo a la belleza siempre. Hace pocos años de todo charlaba deliciosamente menos de obras de arte. Acertó luego a emplear cantidades en unos lienzos y está camino de ser un excelente coleccionista, y un bueno y fino conocedor. Espero que pronto dé a nuestra revista un estudio monográfico sobre un injustamente olvidado pintor español: PEDRO RUIZ GONZÁLEZ, y el amigo Allendesalazar en el suyo (a medio publicar) sobre ANTOLÍNEZ, ha de ofrecernos un magno ANTOLÍNEZ de la Colección Silvela, donde ya figuran dos GRECOS espléndidos, algún PEREDA, etcétera.

El Marqués de Santa María de Silvela acababa de adquirir un retrato (que reputa de PHILIPPE DE CHAMPAGNE) de nuestra Infanta la Reina de Francia doña Ana, madre de Louis XIV, y sabiendo que en la clausura de la Encarnación había otro retrato de la misma, logró primero que las monjitas (aprovechándose de obras de calefacción tubular, que dejaban físicamente abierta una puerta de la clausura regular) pudieran hacer sacar a la mandadera el aludido lienzo y unos pocos más.

Los vimos en la pieza del torno, fuera de clausura, yendo una tarde des

de el Senado el Marqués, el Sr. Herrero y yo, hablando con las recatadas monjitas de lo que adentro se contenía; que ellas decían valer poco, según les había informado persona perita que había visitado la clausura.

Pero el retrato de doña Ana, francés ya, uno de Felipe III y otro de su esposa doña Margarita, no de PANTOJA, pero excelentes, que también nos enseñaron, y la noticia de que no eran éstos los atribuídos a Pantoja, y que los tales atribuídos a Pantoja coincidían con el texto de documentos inéditos de 1616, que yo leí a las monjas (y que el Sr. Sánchez Cantón me proporcionara) acuciaron secretamente nuestro deseo de entrar en el recinto vedado.

La principal licencia, la del prelado ordinario, la logró del Eminentísimo Cardenal de Compostela, el Marqués, recordando amistades de familia e invocando los estudios de Historia iconográfica y de Historia del arte a que vengo consagrado, causa bastante razonada para la siempre difícil autorización de ingreso canónico en una casa monacal.

En otros lugares (y no quiero repetirme) he dicho mi impresión de la visita a un reservado tal. El amante de la Historia del Arte, particularmente del Arte cristiano medieval, halla vivo el aroma del Arte de aquellas centurias conversando con estas pobres mujeres de los claustros, llenas de inocencia, de ingenuidad, de incontaminada e inconsciente, fragante pureza.

La visita a la Encarnación no pidió (como otras) la obligada compañía de un sacerdote (secular o regular): el Cardenal Sr. Martín de Herrera—prelado propio de la Encarnación, por ser Capellán Mayor (tradición del reino de León) de la Real Casa—, no había indicado ni autorizado (por tanto) esa condición. Los visitantes (suelen ser siempre tres) fuimos acompañados del Capellán de la casa, Sr. Romo, tan solo en el instante de la apertura de la puerta reglar. De tercero de los visitantes, convinimos el Marqués y yo en que fuera el fotógrafo Moreno, ya citado, y así logramos, aunque en parte mínima, una información fotográfica, útil, aunque hecha antes de poder verlo todo, seleccionando mal lo mejor y a la vez más a luz o más fácilmente fotografiable.

Nos habíamos citado a las diez (y ello era un día de Diciembre de 1916). Las monjas agustinas (que por cierto visten de blanco, sobre las tocas) nos acompañaron siempre veladas, amables siempre. Abusamos de su bondad, pues la Priora y demás acompañantes (generalmente cuatro), pasándoles por extremo la hora de su principal comida (que es a las once), siguieron a nuestro lado hasta once cuartos de hora, con la molestia de tener tanto tiempo el velo a la cara. En mis visitas a las Descalzas Reales, las franciscas establecieron un turno en ir al refectorio (lo noté por el cambio entre la abadesa y la Vicaria, personas de muy distinta estatura y edad); aquí las agustinas no discurrieron recurso semejante, ni yo, del todo embebido en mis estudios, acerté a recordarles el precedente que acaso hubieran podido aprovechar.

Las monjas, antes que nada, nos mostraron las piezas en que más retratos se conservan, sin duda recordando nuestra visita (al torno) del mes de Octubre, en que sobre habernos sacado algunos se habló de muchos de los otros. Suponían que en ellos se cifraba nuestro mayor interés.

La serie de los retratos es históricamente importante, y una buena parte o todos los correspondientes a la casa de Austria deben de tener (a juzgar por mi recuerdo) un tamaño igual o equivalente.

Esto está relacionado con la creencia que todavía guardan las monjas, de que en marco corrido estaban las más de ellos en una sola pieza, es a saber, la sala de Reyes, al piso principal. Dicen que tenía la puerta inmediata al pasillo que venía desde Palacio y que íntegramente estaba fuera de la clausura canónica, estando la dicha sala de Reyes, por el contrario, dentro de ella.

Su situación es, al piso principal, la misma que la gran portería al piso bajo, es decir, alargada (de N. O. a S. E. el eje) e inmediata al compás del templo (a la izquierda, entrando, para llegar a éste desde la plaza).

Si el recuerdo o mejor tradición de las monjas es exacta, yo no sé si cabrían en la pieza todos los retratos de tamaño homogéneo que hoy están repartidos en tres lugares, a saber: en la misma sala de los Reyes, también ahora llamada "clase alta„, en una pieza inmediata (de dos ventanas altas a la Plaza), y en una pieza del piso bajo, parte de obras nuevas o del siglo XIX, que casi parece un pasillo y que llaman "clase baja„ (el eje de N. E. a S. O., con luces a patiejo por su lado N. O.).

Esto de las clases alta y baja, es recuerdo del tiempo en que las monjas tenían niñas educandas, para evadir la aplicación de las leyes desamortizadoras o de extinción de conventos de regulares, de monjas. Para ello aprovecharon parte de las nuevas edificaciones recayentes a la calle de San Quintín, que el patiejo aludido separa (según creo) de las edificaciones antiguas que rodean el claustro. Este cae al Sur-Oeste del templo.

— En la dicha *clase baja* vimos los retratos siguientes, todos de cuerpo entero y tamaño natural:

Felipe III: de tipo nuevo para mí, con un bastante largo gabán, creo que forrado de pieles, llevando ropa muy de oro sobre blanco.

Margarita, la reina, su esposa.

Isabel de Borbón, la primera de Felipe IV.

Felipe IV, de capa.

Carlos II, de negro.

María Luisa de Orleans, su primera esposa, vestida a la francesa (?), de un color azulado algo gris.

Felipe V, joven, de negro; traje de golilla a la española.

Margarita, Emperatriz, mujer de Leopoldo I, o sea la Infanta de las Meninas, acaso a la edad de casarse.

María, Emperatriz, mujer de Max. II e hija de Carlos V, aunque la in-

dumentaria parece de 1575, y ella, por la edad, de 1550 a lo más. No le conocía retrato de este tipo.

Maximiliano II con un perro, y ni éste ni el anterior retrato tienen nada que ver con los de MORO (conservados en el Museo del Prado).

Sor Margarita, hija de Felipe IV, que en el convento profesó y fué Priora.

Rodolfo II, Emperador.

La Gran Duquesa de Toscana, María Magdalena, hermana de la Reina Margarita, de la fundadora de esta Casa. Es buena copia de un retrato de JUSTUS SUSTERMANS.

Todos, o casi todos estos retratos, tienen letra indicadora del personaje, breve.

— En el *Salón de Reyes* se ven los retratos siguientes:

Felipe III; armadura negra, con negro cortinón. Sólo se ve blanco en los puños y gorguera de puntas, y sólo otros tonos en la carnación y el Toisón del pecho. Está firmado por RODRIGO DE VILLANDRANDO.

Margarita, la esposa, de oscuro y gris blancuzco, cortinaje rojo y bufete de carmesí. Es pareja del anterior, y son los que se sacaron al público los días del Centenario.

Felipe II, allá por los sesenta años (?), de media armadura y calzas rojas; el bufete, verde.

Ana, su cuarta esposa, de blanco; sillón rojo y fondo gris.

María Ana, de viuda, madre de Carlos II, como siempre retratada en el Salón de los Espejos del viejo Alcázar de Madrid; cuadro de CARREÑO, firmado en 1673, pero en que sólo la cabeza y manos ofrece de verdad la nota auténtica.

Infantina Margarita, hija de Felipe III (malograda), de blanco, fondo rojo, sillón rojo. Obra de BARTOLOMÉ GONZÁLEZ, que fotografiamos.

El Infante Don Carlos, hijo de Felipe III, también de BARTOLOMÉ GONZÁLEZ, también fotografiado; vestido de blanco con oro, calzas blancas, y de rojo el bufete y la cortina.

Felipe IV, de discípulo de VELÁZQUEZ: de unos cincuenta años, de negro; cortina y bufete, rosadotes.

En la misma sala, un busto de Jesús, que puede ser auténtico de MORALES.

— En *pieza inmediata* (al O.) de la dicha Sala de Reyes (piso alto) se ven los retratos siguientes:

El Infante Cardenal Don Fernando, hijo de Felipe III, compañero de los retratos de sus dos hermanitos; tono rojo, con cortina y silla blanca. Lo fotografiamos.

Ana, nuestra Infanta, ya Reina de Francia, de blanco, con lises de oro (la que habíamos visto al torno en Octubre).

María Teresa, nuestra Infanta, Reina de Francia.

Retrato en busto de un caballero, allá por 1840.

— En otra *piesa próxima* vimos un Niño Jesús, de blanco y pelo rubio muy claro, igual pintura que otra conservada (y fotografiada) en las Descalzas Reales; y un San Pedro Alcántara, imagen de bulto, del arte de MENA MEDRANO.

— En la *Capilla de los Reyes* vimos: la Virgen "de los Reyes", de escultura, en trono de ángeles, y no sé si tamaño natural; San Antonio y San Juan de Dios (hermoso), esculturas. El Encuentro de Jesús y la Virgen, cuadro grande, algo duro, de arte castizo, y (sacada de otra parte) una tabla de la Virgen con el Niño dormido, arte florentino, allá por el PONTORMO, y que es, sin duda, la *Madonna* atribuída a MIGUEL ANGEL (citada por Ponz).

— *Claustro alto* (a donde, en su ángulo E., se sale desde dicha capilla, que sirve de paso): tiene la serie de los cuadros a que se refiere Ponz, representando toda la inmensa variedad de los martirios y además un Santo Tomás de Villanueva, un cuadro del Niño Jesús y las monjas, un San Francisco (cuadro claro), y sobre la puerta por donde ingresamos, el retrato de una monja, jovencita y bella, que parece Descalza franciscana, ostentando una cruz patriarcal (?).

Dichos cuadros de martirios suelen reunir los de varios santos en un solo cuadro muchas veces, sin bastante excusa de alguna relación histórica. Si no conté mal, los lienzos bastante grandes son 23 (acaso 24). Tienen muchas letras; pero sólo copié generalmente una sola en cada cuadro del nombre de uno de los principales mártires del mismo (1).

— En *capilla* que da al claustro alto (a la panda E. N.), llamada de *San Nicolás de Tolentino,* está este santo, pareja de un San Esteban, de lo del retablo primitivo (pintura pues, de VICENTE CARDUCHO), a un lado y otro, teniendo en el centro una tabla de Santa Catalina. Hay además un Santo Tomás de Villanueva, creo que de escultura.

— *Sala capitular* (a que llegamos dando un rodeo, siempre en el piso alto, por piezas de ropero). Lo importante, a guisa de retablo y en inmensa urna, es un Cristo yacente, de GREGORIO FERNÁNDEZ, muy similar al admirable de El Pardo (Capuchinos). Al fondo de la urna, un cuadro *ad hoc* con las figuras de la Virgen, San Juan y creo que la Magdalena. Tomé nota de los cuadros todos, aunque no todos tengan interés ni relativo; los hay de

(1) Panda 1.ª del Este al Norte.—San Agapito (cabeza para abajo).—San Jacobo. Santos Juan y Pablo (con Santa Bibiana).—Santos Gervasio y Protasio (perros).—San Dionisio.—San Ignacio. (¿Otro cuadro aquí?)

Panda 2.ª de N. a O.—Santa Inés.—San Erasmo y San Blas.—Mártires (bajo Honerico, rey heresiarca) con las manos cortadas.—San Vital.—Los Macabeos.

Panda 3.ª de O. a S.—Santos Avito y Modesto.—San Vicente.—Santos Cipriano y Justina.—Santa Apolonia.—Santa Lucía.

Panda 4.ª de S. a E.—Santa Agata.—San Policarpo.—San Juan *Ante Portam Latinam.*—San Calixto.—Santa Blandina.—Santa Perpetua (Cleonides).—San Esteban protomártir.

todas las épocas: siglos XVI, XVII y XVIII; y una escultura de la Virgen de la Soledad (1).

Más adentro (más al Este) de la capitular, dando su ventana (como las de la capitular) frente á la calle de Pavía (si no me equivoco), está en el piso alto la *capilla de la Inmaculada.* Esta es de escultura, no muy grande, obra también (evidente) de Gregorio Fernández; a un lado y otro, otras dos esculturas, una de ellas del niño San Juan.

En esta pieza (eje perpendicular a la ventana) se ven algunas cosas curiosas, de que recuerdo una Virgen del Pilar y una muy fina Madonna de Sassoferrato, al parecer. A mí todo el interés me lo llevó la serie de los ocho cuadros de los Santos Arcángeles (canónicos y deuterocanónicos), porque conocía de copia esta desconocida serie, réplicas libres (en las Descalzas Reales, clausura también), y en alguna iglesia rural de la provincia de Madrid, y porque al dar con la serie original o *príncipe* la veía repetidamente firmada, y firmada por artista que yo tengo la debilidad de apreciar: por Bartolomé Román.

No está aquí el artista madrileño en la factura y arte apretados del gran cuadro de la sacristía pública del templo de este mismo convento de la Encarnación (el cuadro de la Parábola de las Bodas). Su factura, y aun su arte en estos Arcángeles, no dejan de hacer pensar de lejos en el andaluz de Valdés Leal. Aquí firmó tres (al parecer) de los ocho cuadros, pues a los siete Arcángeles, para redondear en número par, agregóse el Angel de la Guarda. Tomé nota del color de la indumentaria, para estudios comparativos (2).

(1) La lista: San Pedro en la cárcel.—Santiago ante la Virgen del Pilar.—La Virgen de los Desamparados (la de Valencia, con indumentaria del siglo XVII, estrechadas las faldas a los pies), cabeza finamente pintada.—Los Coros Angélicos.—La Virgen de Guadalupe, con letra de «D. Luis de Texada».—San Agustín ante el Niño de la concha.—Desposorios.—Angeles cubriendo de flores a la Comunidad de Descalzas.—Anunciación de F. Bayeu.—Cristo azotado.

El interés iconográfico del cuadro de los Coros angélicos (grande, como, en general, todos los aquí citados) me llevó a tomar notas detallando. Los serafines visten de rojo; los querubines, de gris, llevando libros abiertos, y los tronos, de azul, en tronos. Las Dominaciones, de verde, llevando cetros; las Virtudes, de oro, con esferas, y las Potestades, de milites, alternando el rosa y el azul, llevando lanzas. Los Principados, de oro, con coronas de flores; los arcángeles, de azul, con balanzas, y los ángeles (nuevos ángeles), de blanco, con flores, coronas en las cabezas y llevando las almitas en las manos. Arriba, la Santísima Trinidad, con la Virgen y San José (no San Juan). Este cuadro es de arte manierista, cincocentista todavía.

(2) Miguel (cuadro firmado), va de sobrevesta azul, con falda blanca; rosas rojas al pelo. Rafael, de falda ocre, sobretúnica de tono amarillento y chal azul a la cintura, con corona de azucenas. Gabriel (cuadro firmado), todo de blanco, chal rojizo a la cintura; la corona de flores amarillentas. El Angel de la Guarda, de sobrevesta verde, falda roja, y el niño a que acompaña, de blanco; a los lados, más

Al ir a bajar (por escalera que está en la panda N. O.) ví un poco interesante cuadrito de la Epifanía, sobre plancha de latón con firma VBIELER, 1647, enlazadas las dos letras primeras (1). En la escalera, los retratos, en busto prolongado de Felipe III y doña Margarita, estudiados días antes fuera de la clausura, además un retrato del futuro Inocencio X, Cardenal Pamphili, y un cuadro de los preparativos de la crucifixión.

— En pieza *antecoro*, y junto a esa escalera, ya en el piso bajo, se ven cuatro cuadros. Dos de dos escenas de las varias labores de carpintería (incluso la de ensamblaje de casas, como se verá), a que acude Jesús con San José y ángeles, siempre en presencia de María; la tercera de estas escenas está en pieza inmediata (más al N. O.), y la cuarta, en el coro mismo. Además, en el propio antecoro, una Sagrada Familia con San Juanito, del arte todavía manierista del tiempo de los fundadores, y una Virgen rodeada de ángeles músicos.

— El *coro* es una gran pieza llena de cuadros, y no tuve tiempo para poderlos estudiar todos, pues desde luego tenía que atender principalmente a uno solo, firmado por PEREDA, ya que de la *Obra de Pereda* tengo que ultimar un libro, después de haber publicado los estudios referentes a la vida del pintor valisoletano. Es cuadro de interés artístico, que mal que bien (en escorzo lateral y desde abajo arriba) pudo reproducir en malas condiciones de luz la máquina fotográfica. Tiene también interés histórico, pues no es un San Agustín pura y simplemente como dijo Ponz, sino el Santo y Santa Mónica ante la Virgen, el Niño y gloria de ángeles, al recibir monja a la hija de una gran dama desconocida y de Felipe IV, jovencita virtuosísima que fué después ejemplar priora del convento y que está honrosamente enterrada allí mismo. Lo singular del caso es que este cuadro de Historia está pintado en 1650, según la firma del pintor, y en ese mismo año profesó la serenísima sor Margarita, según lo declara la letra del libro abierto que le pintó PEREDA, y según lo comprueba el libro original de las profesiones de todas las monjas (desde la fundación hasta el día), que las buenas monjitas pusieron en aquel momento en mis manos, abierto por la página correspondiente: 1650.

No dejé de entretenerme otro ratito ante otro cuadro firmado por LUCAS

o menos en alto, cual cuadritos, escenas de la vida de una monja. Barachiel (cuadro firmado: tomé el facsímil), de falda blanca, sobrevesta de brocado de oro y oscuro. Uriel, de rojo con sobrevesta rojiza, chal verdoso y corona de florecitas. Sealtiel, de un verdoso azulado, estola blanca, chal amarillo; con corona de florecillas blancas. Jehudiel, de sobrevesta azul, flores rojizas y chal rojizo.

No tomé notas (ni las necesitaba) de los símbolos de los arcángeles, iguales a los de los cuadros por mí estudiados en las Descalzas, donde doy expresión del significado de los nombres y alguna reseña de su culto. Allá me remito.

(1) No hallo el nombre de tal pintor ni por Ubieler ni por Bieler en los Diccionarios de Bryans, Errera...

JORDÁN en 1657, con San Agustín y Santa Mónica también y con ángeles que parecen imitación de los de PEREDA; y más tiempo todavía ante una Inmaculada firmada por CARREÑO en 1583 (fué largo y penoso llegar a comprobar la cifra de las unidades), obra de la que hice nota extensa descriptiva también para el amigo Sánchez Cantón, que está preparando una completa monografía sobre el pintor asturiano, heredero de los pinceles de Velázquez.

Y ya que lo firmado tiene más derecho que lo no firmado a nuestro recuerdo impreso, diré que hay en una gran urna al centro del coro una escultura policroma de un Cristo yacente, de mediano tamaño, algo retorcido el cuerpo, que firma "MICHAEL PERRONIUS F. N. (en Nápoles) 1690".

El estudio de estas cuatro obras de arte agotó bastante el tiempo disponible en el coro (al que yo creí poder volver desde el relicario, y ya no volvimos sino de paso, rápidamente) y del resto tuve que hacer esfuerzo de memoria al salir del convento para anotar luego lo que en tal coro me llamó la atención también.

Recordé: encima de la reja (que da al presbiterio del templo) un Salvador de pie, cuadro feo;— a la derecha de la tal reja, su San Juan Bautista, que tira a boloñés y que es todo un hermoso cuadro;— a la izquierda de la misma reja un *Christus patiens*, sostenido por dos ángeles, delante (medio cuerpo) un sayón;—en el paramento de la derecha (siempre mirando a la reja) la cuarta de las escenas de carpintería de la Sagrada Familia, y es ésta en la que los sagrados carpinteros acuden a la armadura de una casa en construcción;—una Dolorosa (busto) que dicen muy alabada y no sé si española, allá, por ALONSO CANO (apenas la pude ver);—en uno y otro largos paramentos de la pieza, un San Felipe y una Santa Margarita, grandes, de pie, pareja excelente, del tiempo de la fundación;— ídem e íd., los dos grandes retratos de Felipe III y de doña Margarita, que se suelen atribuir a PANTOJA DE LA CRUZ, cuya firma busqué en vano (y que no son los que en las fiestas centenarias del verano de este año 1916, se sacarán a lo público del templo);—no se pudieron fotografiar, pero recordé bien que Felipe III va de negro y es carmesí el bufete y el cortinón, y doña Margarita, con el perro *Baylan*, canelo, muy claro y blanco de pelo, va vestida de blanco, con cortina roja. Son los cuadros que en 1616 entregó la Casa Real, perfectamente descritos en los documentos.

Todavía recordé a tiempo otros cuadros: una escena de la vida de San Francisco Javier;—una castiza, noble pintura de San Pedro Alcántara (quizá de BARTOLOMÉ ROMÁN, a veces tocado de admiración por ZURBARÁN); cuatro escenas de la vida de la Virgen (Epifanía, Visitación y otras dos, que serán del viejo retablo mayor, rehecho en el siglo XVIII, y, por tanto, obras de VICENTE CARDUCHO....).

Algunos cuadros más, todavía de interés, dejo seguramente en olvido.
— Del coro pasamos al *Relicario*, verdadero trasaltar mayor o tras

presbiterio del templo: pieza que imagino del ancho de la nave de la iglesia, y corta relativamente.

Toda la estancia es hermosa, y salvo sus puertas y su retablo (al reverso del mayor de la iglesia) esta toda llena de nobles armarios encristalados, repletos de bellos relicarios, acaso algunos interesantes artísticamente: es la más bella sala de Lipsanoteca que yo haya visto.

Toda la bóveda está pintada a la primera mitad del siglo XVII, al fresco, al parecer. En lo que no es decorativo (que en estas pinturas predomina) se ven pintadas las santas vírgenes siguientes: Margarita, Bárbara y Catalina, Inés, Cecilia y Lucia (?).

En mis notas veo citado un cuadro: una virgen amamantando, con el niño muy alegre, que está en lo alto del retablo.

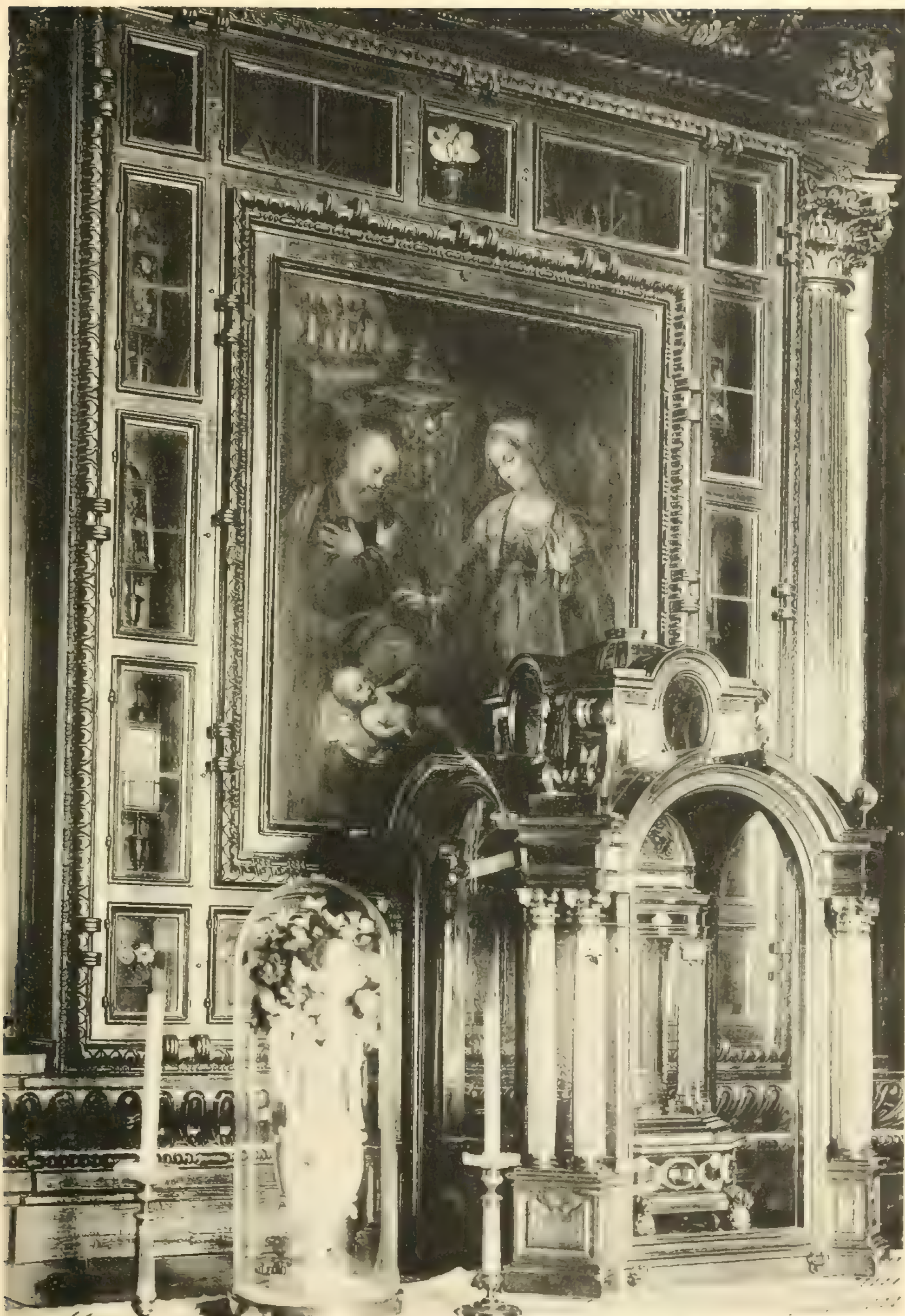
Pero lo espléndido de esta pieza, y aun de toda la casa, la singular única obra de arte de toda ella, y lo único que vale millón y millones de reales, es una tabla puesta debajo en el Sagrario, en forma tal que hace de lo principal del retablo en el Relicario, y a la vez, quitándola, dicen que deja ver desde dentro y deja adorar el Sacramento cuando está reservado o expuesto en el templo. Tal función, comprenderá el lector que no nos consentía sacar la tabla y bajarla, para estudiarla y fotografiarla, ni para ver la pintura (que dicen alegórica) de su reverso. Para fotografiarla, cayéndola de frente la única luz buena, y con los consiguientes reflejos, se vió la necesidad de enfocarla muy de lado, y para estudiarla directamente, tuve que subirme por encima del altar. Es una Sagrada Familia de uno de los más seductores discípulos de LEONARDO DE VINCI (la aludida por Ponz), y después de detenido estudio, a base de la fotografía, no la creo de GIANPIETRINO, sino absolutamente de BERNARDINO LUINI, y verdadera obra maestra, en inmaculado estado de conservación, y con una pureza y brillantez de colorido, casi de primitivo flamenco. El niño desnudito es una delicia, y más la casta sonrisa de la Madonna, Gioconda a lo divino si vale la frase (1).

Una grande y bella urna dorada setecentista impide en parte la vista de la admirable creación milanesa. En su interior se contiene una notable custodia de columnas salomónicas en cristal de roca que la fotografía también tuvo que reproducir al enfocar, como se pudo, la tabla de LUINI.

En la pieza de comunicación entre este Relicario y el coro está el sepulcro de la admirable monja agustina, fundadora de esta casa y esta orden descalza, sor Jesús Mariana de San José que naciera en Alba de Tormes, veinticuatro años antes de morir en Alba de Tormes Santa Teresa de Jesús, fundadora de otra descalcez más antigua: la carmelitana.

— Del antecoro salimos, al fin, al *claustro bajo.*

(1) San José viste de rojo, con manto de amarillo ocre, cuyo forro es gris plomizo; María de rojo también, con manto verde y toca azul. Azul grisiento es el fondo de celaje, y amarillo aquel otro donde se ven los cinco ángeles. Llegan dos pastores.



Fot. M. Moreno.

[illegible] El [illegible] de [illegible]
Altar del Sagrario (en clausura), con tabla de la Sagrada Familia por
BERNARDINO LUINI (m. p [illegible]

Lo llenan casi una serie de grandes cuadros que se han atribuído desde Ponz á VICENTE CARDUCHO. Son de su tiempo, pero más cerca están del estilo de EUGENIO CAXÉS, sin atreverme a decir que sean suyos, o de otro tercero: firma no tienen ninguna. La máquina fotográfica se *disparó* dos veces y cada vez, siempre de lado (a la fuerza), dió testimonio de varios cuadros, vistos escorzados.

La serie (algo incompleta hoy desde los trastornos del siglo XIX), llena los más de los netos de los arcos. Comienza en el ángulo Este y en él acaba, siguiendo por los ángulos Norte, Oeste y Sur. La anoté (allí mismo) así: Panda de Este a Norte: la Inmaculada, el Nacimiento de María, su Presentación, la Anunciación, la Visitación, y la Expectación del Parto (que de lejos parecería otra Inmaculada).

Sigue un altar de estación, con San Pablo, pintura (azulejos talaveranos en la mesa de éste y los otros). Panda de N. a O. (altar de estación con San Pedro): Adoración de los Pastores, Circuncisión, Epifanía (aquí se interrumpe la serie por la puerta al antecoro), Purificación, Disputa de Jesús con los Doctores (el espacio restante ostenta un San Felipe Neri y otro un San Juan Bautista). Panda de O. a S. (el primer espacio ostenta una Virgen del Populo): Prendimiento y Malcus con la oreja cortada (otro espacio con San Pedro Regalado); Cristo con el cetro de caña; Caída camino del Calvario, Muerte de Cristo (siguen dos espacios, el uno con una simple cruz de palo, verde, y otra con el Martirio de San Sebastián, no recuerdo si de la serie de martirios del claustro alto). Panda de S. a E. (un cuadro, primero, de los milagros de las cruces halladas por Santa Elena): la Resurrección; el *Noli me tàngere;* la Ascensión (aquí un cuadro de Santa Ursula que sí es de la serie de los martirios); la Pentecostés, la Asumpta, la Coronación de María (viene luego la puerta que comunica con la portería reglar).

He citado un San Juan Bautista, y asegurando que es una obra concienzuda, debo añadir que está firmada por firma que copié (¡sin entenderla!) y que resulta ser la de JUAN VAN DER HAMEN DE LEÓN FAT. 1625. Y como de este pintor, todas las demás obras auténticas (salvo los floreros del Museo del Prado, firmadas en 1625) se han perdido; ofrécese en la clausura de la Encarnación la ocasión de restaurarle su buen nombre y notable fama, por algo más que los dichos de sus coetáneos (1).

— Mas la ocasión ofrécese doble, en la propia clausura de la Encarna-

(1) En este claustro vimos, sin ser propiedad de las monjas, un cuadro grande, en depósito, dejado provisionalmente por el antes capellán de la casa y hoy canónigo de Sigüenza D. Eduardo Ortíz Gambin: es una Inmaculada, de estilo de ESCALANTE (poco más o menos), firmada por ANDRÉS LÓPEZ, *Caballero*, del que no se tendría noticia alguna, si Cean Bermúdez no hubiera visto otro cuadro firmado, estilo Antolínez, en colección particular. Quilliet, después de copiar a Cean, dice que hizo muchos retratos, sin decirnos si les vió firma (como parece probable),

ción, pues hay allí, en la *capilla del Cordero*, un cuadro de gran composición, del mismo, firmado JOANES VON DER HAMMEN (? O GAMMEN?) LEÓN FACIEBAT ANO MDCXXV. Arriba, en la parte alta representa al Cordero apocalíptico, creo recordar que sobre el libro sellado, ante los candelabros, los ancianos (veinticuatro) y entre los cuatro símbolos del *tetramorfos;* además gloria de ángeles (si no recuerdo mal hoy). Abajo, en figuras (éstas) de tamaño natural, muchos santos, apóstoles, mártires, etc., en pelotón de más de una docena, todos en pié, siendo el del centro (sin apenas declararse aparte de ellos) el evangelista San Juan, el del Apocalipsis. La obra es muy importante y capital para conocer a su autor.

— No es ésta, hoy ya descabalada capilla, del Cordero místico la única que da a la panda N. E. del claustro bajo; perdida otra en el siglo XIX (pues eran tres) se conserva la Capilla de Loreto, con su gentilísimo techo pintado al fresco, predominando lo decorativo.

— En la *portería reglar*, todavía vimos un retrato de Carlos III ya con la banda de su orden española, el retrato de su esposa la reina María Amalia de Sajonia, un retrato de Carlos IV, muy joven, acaso de príncipe (y le pondrían después la real corona), y acaso de MENGS, y sobre todo un hermoso retrato en óvalo, que las monjas creían de Doña Bárbara de Braganza y que es, si no me equivoco, de su odiada suegra (suegrastra) Doña Isabel Farnesio, vestida de viuda, vieja aunque escotada, obra de MENGS, al volver de la Granja la reina, antes desterrada. Muy interesante. Todavía hay en la propia pieza dos lienzos, la Disputa con los Doctores, de muchas figuras y arte de la escuela del tiempo de Felipe III, y la Descensión de la Virgen a imponer la casulla a San Ildefonso, simpático lienzo, no sé si del siglo XVIII. Los miré más, todos estos cuadros, al despedirnos de las amables monjitas, y al pedirles mil perdones por el ayuno, por el extremado retraso de su yantar ¡ellas que serán tan puntuales...!

Había yo ido repasando los textos de Ponz y el reciente de García de Armesto, y bien me daba cuenta de que dejábamos de ver el Salón de la en fermería donde citó Ponz un Cristo muerto de RIBERA (y algo de CAXÉS cita el segundo), el refectorio donde había (según los textos aprovechados por éste) un Cenáculo de CARDUCHO, acaso subsistente, y otras piezas donde estén otras obras citadas, como los Azotes a la Columna, de arte de MIGUEL ANGEL (Ponz)...

Pero, ¿no era inhumano pedir volver atrás, y a tal hora? ¿Y acaso sería posible que se visitara la enfermería, probablemente no libre? ¿O el refectorio, todavía preparado para nuestras retrasadas acompañantes, y comiendo ya (acaso) allí las *refiloteras* o hermanas servidoras del mismo, según el turno?...

Haciéndonos, pues, la ilusión de poder volver, con renovada autorización, a ver lo que faltaba, a ver bien lo que más lo merece (ya enterados previamente) y a fotografiar adecuadamente lo más digno de la reproduc-

ción, nos despedimos de las monjas, pidiéndoles que no nos olviden en sus oraciones ¡que buena falta hace!

De una manera u otra, otro día completaremos estas notas, refiriendo lo visto a lo escrito en libros o en documentos.

Volví inesperadamente a la clausura de la Encarnación el día 7 de Mayo (1917) y en bien distintas condiciones, aprovechando la visita a la casa de nuestra gentil y hermosa soberana, la Reina Doña Victoria Eugenia. Supe, pocas horas antes, la ocasión que se podía ofrecer, y el hecho de tener en prensa el anterior relato, y el conocimiento que de lo recoleto de la casa ello suponía, fueron parte a la extremada facilidad del permiso para poder acompañar a S. M., mediante la intervención en el mismo acto del Sr. Príncipe Pío de Saboya. Por el Mayordomo Mayor, Sr. Marqués de la Torrecilla, fuí presentado, y me honró sobremanera S. M. la Reina, a quien pude contestar diciendo, de palabra, ante las mismas obras de Arte, esas pocas cosas de sus autores y de los asuntos e historia de los cuadros, esculturas y otros objetos, que el lector ahora ve aquí por escrito.

¡Qué diversísimas las condiciones de la visita!

Abierta para S M. la puerta de la clausura, entró tras ella una verdadera multitud, distinguidísima (eso sí), pues predominaban las damas y señoritas más linajudas, no faltando algunos deudos de las madres y de los eclesiásticos de la casa monacal. Ingresaron también todos los capellanes, y algún otro sacerdote, como el Sr. Vales Failde, Auditor de la Rota, tan admirado conferenciante, y tan dado en sus conferencias a recordar los grandes nombres de las Reinas y las Infantas de España en tiempo de los Austrias. De caballeros, recuerdo a una media docena de grandes de España.

Las monjas, formadas en corro, levantados los mantos del todo, visible la faz, esperaban a S. M., y luego, toda compacta la masa humana, todos mezclados, se fué dando la vuelta a la casa toda. Entramos en las piezas antes aquí citadas (salvo una capilla, y las mitades occidentales del claustro alto y el bajo, no visitados esta vez); pero además vimos la sacristía claustral (da a la calle da la Encarnación y es prolongación a lo largo de ella de las sacristías públicas); vimos celdas, incluso entrando en ellas, celdas y pasillos de monjas enfermas y de monjas sanas, y entramos, además, en el refectorio, en la cocina, en el fregadero, etc. De la bondad de la soberana y de su gratísima llaneza y afecto, tuvieron las monjitas larga muestra (y yo que iba al lado). Se registraban hasta las cacerolas del yantar.—"Precisamente anteayer bajé a la cocina de Palacio a hacer unos huevos revueltos con tomate„.—"¡Y que estarían tan ricos!„ (contestó la abadesa).—"Pues no crea usted que, aunque salieron un poco blandos, bien sabrosos estaban„.— Las tales tapaderas de los cacharros fueron levantadas por casi todas las

...tes damas de la servidumbre y de la grandeza, no muy maravilladas de la sana pobreza de las pobres agustinas.

Comprenderá el lector que con durar la visita como hora y media, por las condiciones en que la hice, con la masa de como ochenta personas empujando, que todo lo llenaban, y convertido en *cicerone* inesperado (con gran honra mía) fuéme imposible tomar notas, ni aun mirar bien lo que más deseaba estudiar.

Pero sobre corregir hasta un error o dos (mejor olvidos) de lo ya antes redactado, sobre visto, y poder añadir ahora dos palabras sobre lo no antes visto, gocé esta vez teniéndola en la mano y acercándola a S. M. la tabla de Bernardino Luini, que todavía parece más maravillosa vista de cerca. La quitamos, para luego descorrer la cortina y adorar al Sacramento. Y así vi (lo que sabía por los libros): el cordero pintado al reverso de la tabla, con otros adornos, pero todo ello en técnica de estofado a la española y en estilo español del reinado de Felipe III, hecha cuando la incomparable tabla milanesa se aprovechó para cerrar el sagrario por el lado del relicario o de la clausura.

En el mismo relicario sacaron las monjitas el arcón forrado de terciopelo rojo y clavazón dorada, dentro del cual se ve la momia de la Venerable D.ª Luisa de Carvajal, gran dama española que, por su fe, murió en las cárceles de Londres, bajo Enrique VIII. Viste una rica túnica de restaño de oro, y de tocas, cendales finísimos muy plegados. La nariz y boca destrozados, y acecinadas las manos y el resto de la cabeza.

En la sacristía regular hay muchos cuadros, más ninguno de especial importancia.

La tiene, en cambio, muy grande el gran cuadro del Refectorio, una Cena de Jesús, apaisada, ovalada por lo alto, pues es bajo y abovedado el tech

Es un cuadro en que hay algunas cabezas de Apóstoles notables, recordando de lejos la factura, mas no los tipos de Ribera. Ponz y otros viejos textos suponen que es obra de Vicencio Carducho. Yo no vi firma, y confieso que no me pareció suya, sino mucho mejor que suya. Pensé en si podrá ser creación de Juan Vander Hamen y León, como los cuadros citados.

Lo que no hallé en parte alguna de la casa es el cuadro citado también por Ponz, de Ribera, un Cristo muerto, ni el Señor atado a la columna, que dijo si sería invención de Miguel Angel. Pero recuérdese que la Comunidad en las peripecias de guerras y de expulsiones de regulares en el siglo XIX, tuvo dos veces que abandonar la casa; además sufrió ésta un escandalosísimo robo de alhajas hace ya muchísimos años.

Elías Tormo

Reseñas de Conferencias de Arte.

LAS DEL ATENEO (1)

Sr. Comba (D. Juan): **La indumentaria española bajo Carlos V** *(4 Enero 1917)*

La Historia política se refleja admirablemente en el traje, y el nuevo reinado del monarca del Renacimiento, de una nueva dinastía, al inaugurarse en 1517, ofreció en el viaje y recepciones el contraste entre lo tradicional (los sayos, las sayuelas) y lo nuevo. Notables ejemplos de lo primero se pueden estudiar en las estatuas del Vicecanciller de Aragón, Antonio Agustín, en el retrato del Duque de Villahermosa, D. Alonso de Gurrea (aunque hecho por Mois años después), en alguna figura del coro de Astorga, etc. Si para lo segundo nos faltan, respecto de aquel año, elementos gráficos, los ofrecen cumplidísimos en 1530 los dibujos de Nicolás Hoegenberg, con la pompa de la cabalgata de la coronación imperial de nuestro monarca en Bolonia. Estúdianse luego el origen de las calzas, desde Venecia, á fines del siglo XV, de la braga, calzón, lo que eran "muslos de calza", y cómo viste coleto, jubón, calzas, bullones, pantuflas y gabán de piel de nutria el más hermoso retrato de Carlos V, del Tiziano, que hay que llevar por 1532-33, y se cuenta cómo y por qué accidente Francisco I tuvo que cortar al rape sus quemados cabellos, imitándole sus magnates, y cómo se resistió aquí la nueva moda francesa, y hasta 1537, en que el Emperador comenzó a recortar sus melenas. La pompa funeral a su muerte, hecha por Felipe II en Bruselas, y conservada en grabados, nos dice cómo se mantenía el capuz con capirote medievales para el luto, y cómo sólo lo llevaban calado los miembros de la familia. En las antesalas se ofrecían por entonces en los palacios, para vestirlos al entrar, a los que iban a visitas de pésame. El estudio de la indumentaria femenina, a base de lo de Peraza, 1552, demuestra la gracia en el traje de las sevillanas (mantos, saya, chapines, sombreros), que se impuso por todo. Los trajes regionales típicos, mantenidos hasta el siglo XIX, arrancan en gran parte de modas del XVI, estudiándose los albanegas, cabezones, sayas, chapines (de hasta ocho chapas de corcho), los guantes, etc., con los comienzos del uso de las randas o encajes.—*R.*

(1) Entre las Conferencias de los Sres. Sentenach y Páramo, no reseñamos la dada por el Sr. Artiñano sobre «Cerámica hispano-árabe y morisca», porque vamos a publicarla íntegra en la Revista.

Sr. Sentenach (D. Narciso): **Orfebrería española** *(11 Enero 1917)*

El progreso de los estudios de la Orfebrería española (gracias principalmente a los Sres. Balsa de la Vega, Ramírez de Arellano, Quintero, Serrano Sanz...) hace que el conferenciante, dando cuenta de las novedades tan solamente, pueda prescindir en la conferencia de cuanto ya dejó establecido y dicho en su libro acerca del tema en 1909. En la antigüedad, las novedades más interesantes las descubrió el Sr. Quintero en la necrópolis gaditana: anillos, con piedra circulatoria algunos, del arte fenicio, oriental, pero compendioso e industrial por naturaleza pues hasta no son de oro, sino dorados.

Interés sumo tiene también lo celta descubierto en Vega de Ribadeo, frontalera de oro solo repujado, curiosa frente a lo griego-ibero de la de Jávea, y con detalles decorativos (círculos intercalados, por ejemplo), que reaparecerán en el arte nacional, romano, visigótico y posterior, ofreciendo base a los nudos rúnicos de Irlanda, como precedente de parentesco étnico. En lo romano, lo más interesante de lo recién descubierto son la banda y la cabeza de Medusa, dadas al Museo Arqueológico Nacional por el señor Sandrart, que también ofreciera los *torques*, por lo que se caracterizaban, llevándolos al cuello, con orgullo, los *torcados* celtas. En lo visigótico se ha descubierto y se ha estudiado, por el Sr. Huidobro, otra paloma con esmalte alrededor, procedente de tierra burgalesa. No hay novedades en lo árabe, y en lo románico el estudio del magno retablo de Silos lleva al conferenciante, acercándose ahora a las opiniones del Sr. Barón de la Vega de Hoz, á tener sus esmaltes y labor por obra hecha en el mismo Silos, aunque por mano francesa.

Interés grande tiene en lo gótico el gran número de obras de arte de orfebrería y esmalte de la región bajo-aragonesa y del Maestrazgo valenciano, que en parte comenzó a catalogar el Sr. Cabré en tierra de Teruel, predominando los punzones de Daroca y de Morella, además de los de Zaragoza, Barcelona, etc., ofreciéndose obras tan espléndidas, de fines del siglo XIV, como la cruz de Linares. En Ibiza hubo también un arte platero notable. El relicario-custodia de los corporales de Daroca ha resultado tener ilustre autor, Pedro Moragas, escultor en piedra á la vez del soberbio sepulcro del Arzobispo Luna en la Seo, de Zaragoza. Los esmaltes de esas regiones son ya traslúcidos, cual lo italiano de entonces, y hasta el Renacimiento. Al iniciarse éste, todavía gótica, comienza en Enrique de Arphe, de Colonia, la serie de las magnas custodias. Del artista ha publicado el Sr. Díaz Jiménez el más antiguo documento, el contrato de 1501 para la custodia de León. El conferenciante cree que la parte más alta de ella, librada del amonedamiento del resto por los patriotas cuando la francesada, es el llamado *cogollo* de la custodia de la Catedral de Cádiz. Del plateresco, lo clásico y lo

barroco se ofrecen nuevos estudios, habiendo de reconocerse en el siglo XVI la novedad del arte del Vandolino, o sea el de tornear la plata; en Teruel hay un buen ejemplar de la nueva técnica. De dichas fórmulas artísticas se ofrecen la custodia de Baeza, de Gaspar Núnez de Castro; el arca de Santa Leocadia, de José Merino, y la perdida custodia recocó de Sigüenza, del cordobés Daniel de Castro, perdida, pero hallado un dibujo por el Sr. Pérez Villamil. — *R.*

Sr. Páramo (D. Platón): **La Cerámica de Talavera**
(1.° Febrero 1917).

De azulejería toledana, de relieve, no parece que se hiciera en Talavera nada, y sólo con el siglo XVI comienza la fama de los azulejos de Talavera, ya bañados desde luego con el vidriado, o cubierta estañífera que de los Robbias se importara en España. A falta de datos suplen las excavaciones, en las casqueras de desperdicios de las fábricas, para establecer las épocas de fabricación, particularmente en las de Puente del Arzobispo, junto al Tajo, donde se ve lo más antiguo en loza del grupo Talavera-Puente.

Se cree que, como en Valencia, lo de Talavera en azulejería, influída de lo sevillano de Niculoso, arraiga en azulejos solamente bajo Felipe II. Pero parece firmado en Talavera en 1509 un retablo en la ermita de San Roque, en Plasencia, junto al Jerte. La azulejería talaverana llena a su tiempo palacios como el del Infantado, en Guadalajara; el de Sessa, en Torrijos; el de Frías, en Oropesa; el del Ayuntamiento, en Toledo; el de la Diputación, en Valencia, y el de la Biblioteca, en Lisboa, como llevan azulejos talaveranos (frontales, por ejemplo) catedrales como las de Górdoba, Salamanca, Toledo, Plasencia y Avila, e iglesias y conventos como los de Talavera, Candeleda, Escalona, Torrijos, Almoróx, Puebla de Montalbán, el Casar, Yuste, el Paular, etc., etc.

La cronología de la tal azulejería se establece así:—lo citado de Plasencia, 1509.—Y nada más hasta 1560: frontal en Garganta de la Olla (donde tantas cosas de Yuste se guardaron.—1565. Juan Flores, de Flandes, le trabaja azulejería a Felipe II (palacios de Madrid, Pardo y Segovia)—1571 y 1573, frontales en Talavera (en la fábrica hoy, y en las Ildefonsas).—1580. Pablo de Céspedes (?) parece fué a Talavera a decorar azulejos para la capilla de Cisneros (Alcalá, Colegiata).—Friso de patio en Oropesa (de azulejos "de clavo„.—Medallón, acaso pintado por Gaspar Becerra, decorativo.—Salón de Cortes, de Valencia (Juan de Villalba y Fernando de Santiago).—Virgen del Rosario, procedente de Guadalupe. — 1620; zócalos en San Pedro Mártir (Asilo) de Toledo, acaso dibujos de Giraldo de Merlo.—1636. Gran friso de la ermita de Nuestra Señora del Prado, en Talavera descrito en folleto del P. Vaca, 1911) con misterios de la Virgen.—1696. Un tránsfuga italiano pinta en alfar de Talavera lo del Salón de Sesiones del

Ayuntamiento de Toledo (batallas).—1691. Cuadro al exterior de la ermita citada de Talavera.—Cuadro de Orfeo (amanerado).—1700. D. M. Rodríguez: el retablo grande de Candeleda.—En 1704 Felipe V visita los alfares con la Reina y hace hidalgo al alfarero Mansilla, que firma en 1733 la Virgen del Socorro, en las Ildefonsas (donde profesa una hija) y de él muchas reproducciones en Talavera de la Virgen del Prado, la patrona, en muchas casas.—1763. Friso en su ermita, con firmas (iniciales) de los alfareros Sigüenza, López, Moya y Martínez; la obra más decorativa.—Luego se precipita la decadencia.—1780. Lucas del Pino, pintor, firma el friso de Toledo, calle de la Sillería (cacerías), ya emigrado.—Apenas ya nada: en 1780 Collazos sale de Talavera y viene al Retiro (a imitar jaspes).—El último alfarero de azulejos, aún vivo, Antolín Sánchez Corral, cerró en 1870 su alfar.

Suele interesar muchísimo más que los azulejos a los coleccionistas la loza de los cacharros, arte viril, barroco; de dibujo sin copias, todo libre y popular e ingénuo, a veces caricaturesco de propósito, sin un afeminamiento y sin entregarse del todo al carácter de las modas artísticas que va aceptando: enérgica ingenuidad y carácter: en su hermoso azul sobre blanco lechoso, o en su viva policromía: las formas bellas.

Los colores son: *blanco* (trituración y calcinación de la arena con el estaño, la barrilla y algo de plomo para el baño: fusión a 900 grados que da el vidriado de silicatos de estaño y plomo); *azul* (con el cobalto) *anaranjado* y *amarillo* (óxidos de hierro y de antimonio); *pardo-morado* (manganesa comercial), y el *verde* (óxidos de cobre). El brillantísimo verde esmeralda, característica de Puente del Arzobispo, tradicionalmente se hacía con monedas viejas, con los orines de todos los operarios.

1.ª Epoca de la cacharrería artística: siglo XVI. Platos grandes de azul y blanco, cenefas de mariposas, un animal dentro (león rampante, buho, cigüeña, garza, conejo) con donaire y sencillez, aire mudéjar. Se añade después el jabalí, cabezas humanas, etc. Triana imitó sin éxito el tipo (cabezas grandes de mujeres y hombres) con blanco más sucio. Jarrones polícromos (restos escasos) tipo de tinaja. Al finalizar el siglo se adornan de relieves y toman formas clásicas.

2.ª Siglo XVII. La época más brillante, en técnica y armonía de color en jarrones; grandes cuencos con escudones, riñas de fieras, botes de botica de águilas imperiales.

3.ª Siglo XVIII. De lo que más abunda, asentándose el gusto Luis XV, como luego el Imperio. En 1810 los ejércitos en lucha destruyen las fábricas. En primeros del XVIII hubo 22 alfares en Talavera y 12 en Puente: un siglo después, uno y dos respectivamente.

El registro de las escombreras de Puente deshace errores del Barón Davillier, pues en el XIV (al fundar Tenorio la silla) ni en el XV nada (se

hizo allí de cerámica morisca. Pero en el XVI es más mudéjar su tipo que el de Talavera, a base de su verde esmeralda. Allí se intentó apenas la azulejería, y aun los azulejos de la Virgen de la Bienvenida, la patrona, son poco artísticos.

Los tipos interesantes del siglo XVI: botes despenseros, forma barril, jarrones, "alcarrazas vidriadas", especieros de tres picos, candelabros en forma de leones, de estilización oriental (verde y azul sobre fondo amarillo, casi siempre) —Del XVII jarrones (de cacerías) los dichos botes, saleros cilíndricos en bandejas cuadradas; grandes cuencos, platos y barreños (a veces decorados de dibujo de encaje español) bacías orladas de dos escotaduras.—Del XVIII, jarrones, aguamaniles, bacías de concha, jarras "vineras" con "bibas", notándose la invasión de las formas del Arte de Alcora, habiendo ocurrido que Carlos III en 1777 trasladó a Talavera oficiales de allá.

La cronología de los cacharros no puede basarse en firmas que faltan en absoluto, pues no parecen ser sino de encargados de las piezas el "Miranda" (figuras del XVIII) de dos piezas de la colección de D. Félix Boix. Un Inquisidor fernandista, desterrado a Talavera cuando el proceso del Escorial, da escudo y su nombre a algunas piezas: D. Matías Gómez Nogales.

La industria de Talavera la ha resucitado, con el apoyo del Sr. Páramo, la razón social "Luna, Guijo y C.ª" en unión de un singular pintor ceramista a lo barroco, que llegó a Talavera en 1908 (Guijo, que ha creado escuela) y del fabricante, hoy ya único dueño de la notable fábrica neo-talaverana.—*E. T.*

Señor Conde de Casal: **La Cerámica de Alcora** *(8 Febrero 1917)*

Alcora, provincia de Castellón, es uno de los pueblos de la "Tenencia de Alcalatén", dada en el siglo XIII a un Gimen de Urrea, de raza bávara. En 1727 (1.º de Mayo) inauguró allí el penúltimo Urrea, D. Buenaventura, noveno Conde de Aranda, una notable fábrica de loza, a gran coste, a lo príncipe, con maestros traídos de afuera, pero aprovechando las tradiciones cerámicas de la comarca (allí había entonces 28 alfares de loza ordinaria) y manifestando el espíritu de reconciliación entre el señor feudal y sus súbditos al vencer con noble generosidad las causas de una revolucionceja, llamada *la del caragol*, por haberse iniciado al sonido de los caracoles. Lo rojizo de las tierras aprovechadas trepa a veces a través del vidriado, dando la nota a veces más inconfundible. La fábrica tiene tres períodos, caracterizados, por ser sólo de loza bajo D. Buenaventura (muerto en 1749); segundo, por el empeño y éxito en hacer porcelana caolínica bajo el gran Conde de Aranda, el décimo (último de los Urreas), D. Pedro Pablo Urrea Abarca de Bolea (que murió en 1798), y tercero, por la decadencia, pero a la vez por tareas de *tierra de pipa* (a la inglesa) bajo los nuevos Condes, a la vez Duques

de Hijar. En el siglo XIX se vendió la fábrica a la familia barcelonesa de Girona (1858) y en cada vez más acusada decadencia vivió, teniéndola hoy D. Cristóbal Aycart, Diputado provincial.

En el primer período, confúndense los productos con los provenzales de Moustiers (Moustiers S.te Marie) y Marsella, con los de Delft y de Italia, por ser tan dominante un estilo principalmente creado en Francia por Berain. Los tres grandes ceramistas de Alcora son Roux, Olerys y Soliva. Roux, traído de Moustier, donde ya no suena en 1723, hasta 1735, que vuelve a Francia, con deliciosas figuras de claro-oscuro azul, pintadas en piezas tipo Berain; Olerys, ya principal pintor en 1729, pero sólo Jefe de taller en 1735, yendo en 1738 a fundar una fábrica en Moustiers (él había nacido en 1697 en Marsella, aunque casó con una de Moustier); con fúndense piezas suyas de Alcora y de Moustiers, con la L y O enlazadas y el corazón, pues hasta introdujo él allá la policromía que aprendió en España (al principio azul y amarillo). Miguel Soliva, de padres conquenses (casó en Alcora en 1733 y murió en Alcora en 1755) es acaso autor de lo mejor allí fabricado; ladrillos, aguamaniles y placas de complicada composición pictórica, por él firmadas. Al lado de esos tres figuran muchos nombres mas que merecen memoria. Cros, Grangel, Vilar, Serrania, españoles y no franceses, que no se ven citados en documentos de Francia, sino en los de Alcora; José Causada, que cesa en Alcora en 1750 para llevar el estilo alcoreño a Talavera; Cristóbal Mascarós, que hace cosa admirable a los trece años (Colección Valencia de Don Juan) o sea por 1731 o 1732 (pues dos homónimos fueron bautizados en Alcora en 1718 y 1719), etc. Al período de transición, ya bajo el más famoso Aranda, corresponden esos bustos, arañas y jarrones, y la azulejería (cocinas enteras, como la del Marqués de Benicarló: en Benicarló), El segundo período lo documenta el famoso Memorial al Rey del Conde de Aranda en 1754, pidiendo prórroga en los privilegios de la fábrica, justificándola por los gastos de nuevos edificios e instalaciones y maquinarias para hacer el dorado, barnices y para los ensayos de verdadera porcelana caolínica (la obsesión de todos los talleres de Europa) que en Alcora se hizo antes que en Sévres, Marsella y Buen Retiro. Allí aún se conserva en la fábrica algún libro de entonces como "L'Art de la Porcelaine„, del Conde de Milly de 1771, pero D. Pedro Pablo hizo venir de Alemania y de Francia a Haly en 1751, a Christian Knipher, le compró algún secreto (200 pesos), y contrató en París como a Francisco Martín (1774-1786), pagó es pionajes al obrero Gabriel Andrés para tomar nota de las mezclas de las masas que Martín hacía, etc., y trabajaron allí mucho (a veces porcelanas por los mismos moldes de las lozas), artistas como Vicente Alvaro, Cristóbal Pastor, el escultor Julián López y otro artista que falleció en 1827, creando hasta grupos escultóricos de tan notable técnica como el de Neptuno, el Toro Farnesio o la Lucrecia, firmada por el citado Julián López. Habiéndose creado fábricas en pueblos inmediatos, desde 1784, Alcora pone la *A*

como marca privativa. Al aparato de proyecciones se vieron (a veces en colores) piezas bellísimas de las colecciones madrileñas de D. Félix Boix, Conde de las Almenas, Duquesa de Fernán Núñez, de las barcelonesas del Sr. Güell, del Conde de San Pedro de Ruiseñada y la que fué del Marqués de Brusi, de la valenciana del Marqués de la Calzada, de la del castellonense Sr. Huguet Del tercer período, predominando la tierra de pipa, se hubo de recordar al ceramista Francisco Ferrer, que sale de Alcora y es fundador (en 1799) de la fábrica de Ribesalbes; de Cristóbal Mas, de Clemente Aycart, así como de Poyetti, que llevó a Alcora lo típico del Buen Retiro a la destrucción de éste. Aun con tanta decadencia aún alcanzó Alcora una medalla de oro en una de las primeras famosas Exposiciones universales del siglo XIX.— El conferenciante (que leyó su discurso), tiene en prensa el notable libro (en tantas cosas rectificando a autores franceses), de que fueron sus palabras resumen.—*E. T.*

D. Manuel Pérez Villamil: **Valor artístico de la Cerámica del Buen Retiro** *(15 Febrero, 917)*

Carlos III, siendo Rey de Nápoles fomentó las ciencias y la cultura artística, como las grandes excavaciones de Herculano y Pompeya, y al casarse en 1739, con la hija del Elector Federico Augusto II de Sajonia, recibió en dote gran número de piezas de la porcelana acreditadísima de la manufactura de aquel Rey de Polonia. Enamorado el Rey, y como tantos otros príncipes de su época, creó luego, en 1743, la manufactura de Capodimonte que duró diez y seis años, hasta su renuncia al trono de Nápoles. Al venir a heredar el de España, antes que él mismo, ya había hecho embarcar a no menos de 225 personas, de los artífices de Capodimonte, con no menos de 422 arrobas de pasta de porcelana, para crear luego en España, como se creó en 1760 la fábrica de porcelana (sin caolin!) que tuvo su asiento en el Buen Retiro (donde el monarca habitaba): en el lugar, la fábrica, donde ahora está el Angel caído. Giuseppe Grizzi fué el principal artista, y la primera obra, colosal, la sala china del Palacio de Aranjuez.

La porcelana de Capodimonte y la del Buen Retiro no tenía condiciones para la vajilla, por poco resistentes las pastas, pero ofreció una serie de admirables esculturas, a veces imitando de China los tipos, como se buscaba el secreto de su labor, pero luciendo un arte barroco, vivo, libre de los retorcimientos arquitectónicos de lo clásico, que caracterizaron al primer barroco o del siglo XVII, siendo este segundo barroco, llamado estilo rococó o rocalla, no procedente de Francia (como pregonan los franceses) sino del Sur de Italia. Allí la misma antigüedad helénica conoció el arte popular, pastoral, y en los siglos modernos y bajo la dominación española, allá fraguó la notable novedad barroca, popular, libre, ecléctica a la vez, expontánea y muy indígena, bulliciosa y regocijada como es el pueblo que la creara. La

porcelana policroma adquirió gran valor artístico, resucitando a la manera propia del país los temas clásicos de los sátiros, ninfas, de los admirables niños, jugando con cabras de allá (rupicapra), que admirablemente se laboraron también en el Buen Retiro. Los mismos elementos del *rocalla*, algas, caracoles, y, en general, moluscos y celentéreos, los aprendieron París y Versalles del Sur de Italia; y si se quiere notar la diferencia de un barroco a otro, aún entre nosotros, véase cómo Tomé disloca elementos clásicos, atormentados y retorcidos en el Transparente de Toledo, y cómo, en cambio, Ramón de Castro, platero de Córdoba, labra la perdida gran custodia de Sigüenza (dibujo revelado por el conferenciante) sin aprovechar elemento de columna o entablamento de ninguna especie, en manifestación graciosa de un arte más ligero. Volviendo al Buen Retiro, la decadencia y el retraso técnico los rescató el rasgo de Carlos IV de enviar a Sévres pensionado a Bartolomé Sureda, que allá ganó secretos, mejorándolos y logrando que al encargarse del Buen Retiro en 1803, a la muerte de Felipe Grizzi, y por cinco años, la porcelana del Buen Retiro (bizcochos principalmente) sea mejor que la nueva de Sévres, puesto que está demostrado que en crisoles de la de acá se fundió a veces la de allá. Artísticamente el nuevo estilo es absolutamente neo-clásico o Imperio, sin la gracia popular del otro. Franceses, y sobre todo ingleses, desde 1808, destruyeron la fábrica. La nueva de Fernando VII en la Moncloa, creada en 1817, y que vivió treinta y siete años, retrocedió, procurando labrar loza, en vez de porcelana, y principalmente de vajilla.—*E. T.*

Necrológica.

El día 13 de Mayo, a los sesenta y ocho años de edad, ha fallecido quien fué nuestro consocio, de los fundadores, y un tiempo asiduo colaborador de nuestra Revista, D. Rodrigo Amador de los Ríos y Villalta: una de las grandes autoridades del Cuerpo facultativo de Archiveros, profesor en la Universidad de Madrid, Académico de número de la Real de San Fernando, etc., etc.; pero, sobre todo eso, un incansable investigador de nuestra Historia y Arqueología medievales, de moros y de cristianos. La copiosísima bibliografía suya demostrará siempre a todos cómo mantuvo D. Rodrigo todo el peso de un gran apellido, de aquél que con tanta gloria llevaron los hermanos Ríos, D. José Amador y D. Demetrio, su padre y su tío, tan principales creadores de nuestras escuelas de Arqueología y de Arquitectura histórica. ¡Descanse en paz!

CARTILLAS EXCURSIONISTAS "TORMO„

Alcalá de Henares.

A 34 km. de vía de Madrid y 590 m. sobre el mar. Parece que fué la *Complutum* antigua de los romanos, aunque estuvo primero (la ciudad ibérica?) en un cerro a la otra parte del río y del Puente del Arzobispo Tenorio, y se extendió más tarde por el llano hasta el río: al Sur de la ciudad actual. Tomaría nombre por la confluencia de aguas (compluere). Fué célebre tan solo cuando el martirio de los niños (de 7 y 9 años) Justo y Pastor, cantado por Prudencio. Perdióse la población, con haber sido episcopal (bajo los visigodos: al descubrir el Prelado toledano Asturio y milagrosamente el enterramiento de los mártires). Reapareció como simple fortaleza (al-Kal'a): situada al Este de la población actual. Desarrollóse más tarde alrededor de la iglesia, que ya bajo los castellanos conservó el recuerdo del lugar del martirio: se llamaba entonces *Alcala de Sant Yuste*, "de Fenares" o "de Henares„ después (por los henos que atraviesa el río). Ciudad desde 1687, de 12.371 habitantes hoy. La reconquistó el prelado D. Bernardo.

Los Arzobispos de Toledo fueron señores de Alcalá: tuvieron su residencia allí (honrada frecuentemente con regias visitas y estancias) y algunos fallecieron en su palacio. Uno de ellos, Cisneros, obtuvo privilegios apropiados, y edificó la Colegiata y fundó la Universidad (Colegio Mayor de San Ildefonso). Alrededor de ésta se agregaron muchísimos otros colegios (menores) y gran número de comunidades religiosas. El número de los estudiantes pudo ser hasta de 12.000 en el siglo XVI, y la Universidad, única rival de la de Salamanca, engrandeció a Alcalá durante el antiguo régimen. La Universidad y su fundador asentaron su nombradía con la inmediata publicación e impresión en seis volúmenes en Alcalá (entre 1514 y 1520) y a expensas de Cisneros, de la primera Biblia políglota, la *Complutense*.

Unas Cortes de Alcalá (1348) dieron el célebre Ordenamiento (bajo Alfonso XI) y, con él, la validez legal (aunque supletoria) de las Partidas. Varios Concilios provinciales toledanos se reunieron también en la ciudad.

En Alcalá falleció, de caída de caballo, D. Juan I de Castilla, y en el Palacio episcopal que él habitara, nacieron un siglo después doña Catalina de Aragón, la esposa de Enrique VIII de Inglaterra, y el Infante D. Fernando, Emperador de Alemania y sucesor de su hermano Carlos V.

El régimen constitucional mató primero la vida de Alcalá desapareciendo la Universidad, todos los 21 colegios y los 21 conventos de frailes (con miras universitarias creados los más) que constituían la vida de la pacífica ciudad episcopal, siempre amenazada por el crecimiento de la vecina Ma-

drid hecha Corte. Pero más de reciente hase devuelto todo favor a Alcalá, claro que a base de los palacios y demás edificios allí vacantes. Hoy tiene el Estado en Alcalá una brigada de Caballería, regimiento de Infantería, parque de suministros de la Región, depósito de sementales, dos correccionales (admirablemente llevado el de mujeres único de España), Archivo general del Reino..., etc., y el mismo Municipio de Madrid tiene dos asilos municipales de "San Bernardino„ en Alcalá. La nueva diócesis de la Corte ha tenido que llamarse "matritense-complutense„, devolviendo, tras tantos siglos, categoría episcopal a la iglesia de Alcalá. En la plácida ciudad instaló la nueva mitra un Seminario de menores.

Por último, las Autoridades municipales muestran creciente espíritu de progreso, y es al caso de notar el estado de los jardines y el propósito de extender las plantaciones a muchas de las calles.

Predominando el ladrillo en la ciudad, los viejos subsistentes edificios conventuales y de colegios, que todo lo llenan (destinados a los usos más diversos), no ofrecen la bella pátina que tanto acompañaría, cual en otras regiones, a la monumentalidad de sus fachadas.

La *Bibliografía* antigua de Alcalá, la resume (en 18 números) Muñoz Romero (1858). Aparte de ella, de la Historia de Azaña o la Crónica de don Manuel Ayala y D. Francisco Sastre (1890), y de los escritos recientes sobre la Universidad (Torre y del Cerro), sobre la Tipografía (Catalina), sobre Cisneros o sobre Cervantes (Navarro Ledesma), todavía le es indispensable al turista docto leer antes de la visita los viejos textos de Ponz (tomo I), Quadrado-la-Fuente, y el mismo de Madoz (¡sí!).

El canónigo Sr. Acosta de la Torre, tras de otra de López Ramajo (1871), publicó en 1882 una *Guía del viajero en Alcalá,* muy aprovechada en las varias ediciones de una Guía ilustrada de Alcalá y su comercio y de los pueblos de su partido, por don José Primo de Rivera y Williams, y en un Album-Guía, del mismo, con muchos fotograbados. Admirables son los del tomito (tipo-Gowan) del "Arte en España„, dedicado a Guadalajara y Alcalá, con texto breve del Sr. Aguilar y Cuadrado.

Aprovechamos también artículos cortos de D. F. Giner, de Unamuno, de D. Ramón Santa María... y los monográficos (con dibujos casi todos) de Amador de los Ríos (D. José), Escudero de la Peña, Madrazo (D. Pedro), Andrei (Pietro), Justi (Karl), Calleja (Demetrio), Cabello Lapiedra, Schubert (Otto), Lampérez, Bertaux, Braun (Joseph), P. Lecanda, etc.

Itinerario y orientación topográfica

El núcleo urbano de Alcalá, las vías en que están todos los monumentos dignos de visita, se viene a reducir a tres calles casi paralelas entre sí, que que casi forman como una letra **Z** aplastada. La más importante, la castellana "rua„, con soportales, es la central, comunicando las plazas. El brazo alto (de E. a O.) y el brazo bajo de la **Z**, este último orientado en sentido del

paralelo astronómico (de O. á E.) marcan nuestro orden general de visita de los monumentos, llegando a la primera calle paralela larga, desde la estación. Señalaremos todo con letras, de **A** a Z, con las oportunas llamadas en el plano de la Cartilla, "índice gráfico„ de la misma, a la vez.

A.—Estación del Ferrocarril.

B.—Hotel de Laredo, después de Lardet.

De arquitectura "mudéjar„, fantásticamente concebido por el restaurador del salón de Concilios que veremos, *D. Manuel Laredo* (por 1882). Salón central seudo-gótico, con pinturas de asuntos históricos.

C.—Casa de Moreno, antes hospital de estudiantes.

CH.—Las Juanas, antes Agustinos.

Armonizan inesperadamente en arte barroco del siglo XVII el buque, al interior, de la iglesia, y los retablos, trasladados con las monjas. Al exterior estatuas de San Francisco y San Diego y la Virgen de principios del XVII (portada) e Inmaculada del promedio del siglo (zaguán). Tablita del Salvador en el retablo colateral del Evangelio (principios del XVI). En la capilla, una espléndida Inmaculada, obra maestra (firmada) de *José Antolínez,* el mejor cuadro de Alcalá. La Comunidad (de San Juan de la Penitencia, franciscas) guarda alguna alhaja y recuerdos del fundador (1508), Cisneros (su retrato, al presbiterio).

D.—Casa de Cervantes. Según la lápida.

E.—Parroquia de Santiago (fundada en 1501).

Retablos churriguerescos, gran grupo escultórico y cuadros de mediano interés: *F. Ricci*, Santiago matamoros; estilo de *José Antolínez:* Santa Sabina y Santa Rosalía; *Ruiz de la Iglesia*, Niño Jesús; escuela valenciana (?); la virgen con San Francisco y San Diego.

Enfrente, la casa del divino Vallés.

F.—Carmelitas de la Imagen (fundación en 1562).

En palacio plateresco de bella portada, y bellísima escalera (en clausura). En la iglesia el cuadro de *Carreño:* San Andrés, martirizado, de anecdótica historia (el de "la cantarilla„ de leche).

G.—Hospital de Antezana.

Gran alero y patiejo muy pintorescos. En la iglesia: Virgen estofada del siglo XVII en el altar mayor; pinturas (óvalos) de los fundadores (crucero) y de Santas vírgenes (pechinas). En altar: *Herrera Barnuevo* (?): el Bautista. A los pies, gran cuadro de San Ignacio: por el licenciado *Pedro de Valpuesta* (firmado en (1658). Capilla del Santo de Loyola, que fué en este hospital enfermero, toda pintada y decorada, y con bello altar: del licenciado *Diego González de la Vega* el lienzo grande (firmado en 1669).

H.—Las Bernardas.

Fundación del Arzobispo D. Bernardo de Sandoval y Rojas (1613), a todo empeño, llenándolo todo de sus escudos (partido de la banda y las cinco estrellas), incluso el portal de la ciudad vecino. De *Pereira* o *Monegro* la estatua del santo en la portada. Templo de fría grandeza, severamente decorado, de planta y cúpula elipsoidal, con seis capillas; el arquitecto fué *Sebastián de la Plaza,* y acaso fué él modelo para San Francisco el Grande, de Madrid. Curioso y nada repetido el tipo de altar de gran templete con esculturas y pinturas. Todas las demás del templo (predominantes en él, como en el de El Escorial) se encomendaron a *Angelo Nardi*, pintor de D. Bernardo y de sus familiares (en Jaén en Laguardia), y más tarde de Felipe IV; era florentino y recuerda lo boloñés y lo veneciano, pero se fué españolizando en la misma Alcalá: suyos los seis retablos de capilla (en cinco se lee la firma y la repetida fecha de 1620): tres misterios gozosos y tres gloriosos, y suyos los pequeños y grandes del presbiterio: martirios de San Pedro (firmado), San Lorenzo (en 1620) y San Esteban, Conversión de San Pablo, Santa Humberina, Santa Lutgarda, San Bernardo, Descensión a San Ildefonso, la Concepción, Gabriel, la Anunciada y el muy grande y alto de la Coronación de María.

I.—Al Chorrillo.

Saliendo por la puerta "de San Bernardo„ hasta la "de Madrid„ bella vista de los torreones del recinto exterior del palacio, con jardines; lindos y cuidados los que caen al Norte de la primera; a través de camino muy sombreado se llega al Chorrillo (I), lugar apropiado para la comida de fiambre. No lejos cortan majestuosamente el horizonte las filas de cipreses del camino del cementerio.

J.—El Palacio señorial de los Arzobispos, hoy Archivo.

Son muchos los Prelados a que se debe lo existente: Primera obra, la del Arzobispo Tenorio: el torreón de Tenorio (ángulo S. E.) los otros hoy embebidos al Sur del cuerpo principal del edificio y los torreones del recinto amurallado del huerto. (El pontificado de Tenorio corresponde a los años 1375 a 1399.) Segunda, obra del cuerpo de edificio que en el piso principal llenan la antesala y la sala llamada de Concilios, de labor de un gótico singular elegantísimo, especial en los ventanales. Esta obra, a juzgar por todos sus escudos, es del Arzobispo Martínez Contreras (acuartelado, con cruces de Calatrava y castillos: de 1422 a 1434). La completa y magnánima obra es de D. Alonso de Fonseca (antes Arzobispo de Compostela, sucesor allí de su padre y de su tío segundo, de iguales nombre y apellidos los tres). Fonseca (1524-34) pensó hacer dos hermosos patios del más bello plateresco: uno al Norte (incompleto y nunca terminado) y otro al Sur (subsistente) del cuerpo desde entonces principal en el Palacio, prolongándolo además hacia

el Levante hasta encontrar el cuerpo de Levante o de Contreras) con la crujía de salas que fueron principales: esta prolongación es la que hoy ofrece fachada principal del edificio, al Sur, dentro del compás de entrada que la gente llama primer patio.

Al exterior, por el lado de las Bernardas, se pueden estudiar la parte de las edificaciones de Tenorio y Contreras, y, salvada la verja, la fachada principal dicha, plateresca, aunque con escudo del Cardenal D. Luis, hijo de Felipe V. Más allá de la verja, al exterior, hay curiosos balcones del siglo XVII. Entrando al patio principal, se hace preciso acompañarse de un portero del Archivo para toda la visita del interior. Es de los más bellos patios de Fonseca (escudo de cinco estrellas), de quien más bellos los hizo construir en España (en Santiago y en Salamanca). En éste, como era de esperar, la escalera es parte del conjunto maravilloso, con más rica decoración todavía, ya de Tavera (1534-45: escudo partido de fajas y águila). El admirable techo artesonado de esta magna escalera lo deslucen los inevitables pabellones de las telas de araña. De *Francisco Camilo,* aquí, el gran cuadro (firmado en 1668) de la Comunión de Santa María Egipciaca (de Capuchinos) y de *Usel de Guimbarda* (?) la batalla de Lepanto.

El Archivo (visible todos los días) se creó en 1858, como continuación del ya repleto de Simancas, descargándole de fondos, recibiendo otros de Toledo, e infinitos, continuamente, de las oficinas madrileñas. Actualmente los legajos ocupan ya 76 salas y unos 1.900 estantes y... "se continuará".

Las salas, alrededor del gran patio, al alto, tienen decoración algo romántica, y en la principal de ellas, en vitrinas, se muestran documentos de gran interés. Inmediato está el despacho del Director, con notables restos de pinturas murales (santos padres, santas, niños desnudos con el escudo de Fonseca) de *Juan de Borgoña* (?). De *A. Nardi* (firmado en 1666) gran cuadro de San Diego de Alcalá y los ángeles, obra maestra.

La crujia de honor, salas al piso principal, contra la fachada principal, tiene severos y soberbios techos de talla del renacimiento, con bellos frisos, siempre con escudos de Fonseca o de Tavera.

El antesalón y el salón de Concilios ostentan en chillona policromía las archiexcesivas restauraciones de *D. Manuel Laredo:* el primero con detalle gótico flamígeno (escudo de Juan I al centro) y el segundo con armaduras árabes y con yeserías (también pintadas) de dudosa autenticidad en los frisos, puertas y ventanas. Las bellísimas claraboyas de éstas son nuevas, pero deben de obedecer (?) al modelo de algunas antiguas, del rarísimo estilo (incluso en Toledo) del desconoido arquitecto de Contreras: las del lado Este. La inseguridad del piso (sobre la techumbre del salón de la Reina Católica) obliga a tener desmantelado el hueco de tan magnífico conjunto. Por escalerilla, a un extremo, se sube al adarve curioso del torreón de Tenorio, y por otra, al opuesto, se baja al citado salón y a su antesalón, que contiene las pesas y medidas típicas de las provincias de España.

En otras salas bajas, lejos de éstas, hay un pequeño núcleo de Museo de antigüedades, que quiso fundar D. Manuel Escudero; capiteles platerescos, fustes, azulejos, bustos, estatuas (entre ellas una orante: la de Jorge Paz de Silveira) lápidas, escudos (el del Arzobispo Contreras, el del rico home de Alcalá), etc.

La huerta, con su rosario de torreones más o menos ruinosos, ofrece un noble aspecto, por último.

K.—Los filipenses.

Todavía habitado por los padres "del Oratorio„ de San Felipe Neri. En la iglesia, modernizada, incluso con pinturas de *Barbara, Marceliano Santamaría* y otros, una de San José, de *Palomino* (firmada). En el retablo mayor una imagen de *Gregorio Fernández:* Santa Teresa (auténtica). En capilla, una imagen de Inmaculada, de imitador de *Alonso Cano* (siglo XVIII). En la sacristía el alto altar en madera, en el que San Pío V canonizó en Roma a San Diego.

En la casa (fácilmente accesible), y por labor del incansable académico el P. Lecanda, un gran número de curiosidades, antigüedades y pinturas, de mérito algunas, *Carreño* (?): San Bruno, *Pereda:* Inmaculada (firmada en 1637); *Ardemans* (firmado) copiando un Donoso perdido (y fechado): apoteosis del santo fundador, *Diego Pérez Mexía:* el Pasmo (firmado), etc.

L.—Ruinas de San Juan de la Penitencia.

La fundación de Cisneros, hace poco abandonada por las "juanas„. Acaban de perderse restos de pinturas murales del primer cuarto del siglo XVI.

LL.—Puerta de Madrid.

Neo-clásica, del Cardenal Lorenzana; recientemente reconstruída.

M.—Casa de Lizana.—Muy abandonada, curiosa, plateresca.

N.—La Magistral.

Colegiata desde 1479, la edificó Cisneros (1497-1501) siendo arquitecto *Pedro Gumiel:* imita en reducción a tres naves la catedral de Toledo, incluso en el típico detalle de las bóvedas de la girola. No siendo rica en labores, es la portadita a los pies lo típico: del estilo "Isabel„ más que del llamado estilo "Cisneros„. León X exigió que fueran doctores y universitarios los canónigos: por eso su raro nombre de "Magistral„ (1519). Declaradas ruinosas sus bóvedas centrales, como monumento nacional (1904) ha sido perfectamente salvada por *Luis Cabello Lapiedra,* dando excesiva "restauración„ (al estilo segoviano) al exterior. No ultimadas las obras, el culto y muchas de las obras de arte que vamos a citar aquí, siguen en los "Jesuítas„.

Delante del antecoro el sepulcro aislado gótico, de hermoso efecto y bella yacente del turbulento Arzobispo Carrillo († 1482), antes en los fran-

ciscanos. Mala reja lo rodea. Entre el coro y el presbiterio, el notabilísimo de Cisneros, antes en la capilla de la Universidad, obra capital del estilo itálico (1519-1521), de historia documentalmente conocida. Todavía lo dibujó *Domenico Fancelli* († 1518), pero le mejoró la traza al heredarle el encargo el gran escultor burgalés, residente en Carrara, *Bartolomé Ordóñez* († 1520) que hizo la estatua yacente y tenía muy adelantada la obra. Recurrióse a varios artistas para ultimarla (hasta 24 nombres, todos extranjeros): por los dibujos de *Ordóñez* y la dirección de *Pietro Aprilis da Charona. Rafael da Montelupo* (que después fué discípulo de *Miguel Angel*), terminó lo que faltaba, labrando él las estatuitas de San Agustín y San Jerónimo (hermosa), mientras *Gian Giacomo* y *Girolamo Santa Croce*, sin dibujos de *Ordóñez*, hicieron las de San Ambrosio y San Gregorio. Toda la labor en mármol, con ser tan bella (particularmente en varias molduras decorativas, de la parte baja: animales fantásticos), y con valer tanto, vale menos que la verja de bronce que la rodea, obra maestra, por el gusto extremado y la belleza del detalle, del arte post-plateresco español, trabajada (1566-93) por *Nicolás de Vergara, el Viejo* (de Burgos, vecino de Toledo: † 1568) acabada por su hijo, *Nicolás de Vergara el Mozo:* jarrones, bajorrelieves de empresas del Cardenal..., todo superior a las mejores cosas de *Benvenuto Cellini.*

Todavía del arte plateresco itálico más fino hay un sepulcro de hornacina en la girola, lado Evangelio, procedente de las Juanas: el del canónigo Gregorio Fernández. Las rejas del coro y presbiterio y otras son de *Juan Francés*, nuestro gran rejero de las postrimerías del gótico; gótica es la caja de uno de los órganos. Dos capillas hay de estilo plateresco muy adocenado. El púlpito del plateresco incipiente de *Pedro Gumiel.* De arte del siglo XVII, entre otras cosas, las bellas portadas de la bajada a la cripta de las reliquias de los santos niños titulares, recobradas en 1568.

Deben verse el claustro, sacristía, la torre y otras dependencias.

Obras de pintura: Magnífico tríptico flamenco de principios del XVI. *Comontes* (?), tablita de los santos arzobispos de Toledo, con medallón de Cisneros; *Nardi*, la Crucifixión; *V. Carducho*, San Jerónimo (firmado, no le acabó al morir); *Camilo*, San Pedro; *E. Caxés*, cuadro de la Pasión; *Irala* (fines del XVII), Santo Tomás de Aquino; *Vicente de la Ribera* (ídem), el martirio de Santos Justo y Pástor; *J. Sevilla*, gran cuadro del mismo asunto; *Jusepe Leonardo*, San Jerónimo (firmado); *M. Gilarte*, la Visitación, la Anunciación; *L. Jordán*, Huída a Egipto; *Esteve* (?), Carlos IV.

Colección de tapices flamencos, bastos, labor del siglo XVII (de ellos, cinco de países y cazas, parecen de *Wilhem Geubels*).

Todavía deben mencionarse la urna de plata de los Santos Niños, la Custodia, de las "Sagradas Formas„ (desde 1597 incorruptas, que son veinticuatro), custodia-templete del Cardenal Loaysa, un cofrecito de marfil, crucifijo-relicario, cáliz, portapaz y cruz procesional góticos de Cisneros, virgencita gótica policromada, dalmática verde del XVI, etc.

Ñ.—Busto y columna del Empecinado.—En una plazuela.

O.—Las Magdalenas.

El interior es de muy interesante unidad del estilo decorativo madrileño bajo Felipe IV, hasta los mismos cerrojos (firmados). Los tres retablos principales, tipo de lo prechurrigueresco, muestran frontales de estuco, imitando piedras duras. En el mayor, la escultura de la Magdalena, acaso de *A. Cano* (tan imitada por *Mena*) y otras de Santa Ana y San Andrés (nombres de los fundadores) y Calvario en lo alto. Pinturas de *J. Antolinez:* Inmaculada (en el Sagrario) San Agustín (estilobato) y San Nicolás de Tolentino (ídem): ocultas por imágenes modernas estas dos. *Carreño*, Nazareno (en el presbiterio). *Pereda*, Anunciación, y *Francisco Risi*, Inmaculada, en los altares colaterales, y en los sendos sagrarios, atribuídas a *Murillo* (!) y a *Escalante* (?), muy bellas tablas. Notablemente policromadas (estofado) las cuatro imágenes de santos agustinos en los machones; el mejor, Santo Tomás de Villanueva. Valen menos los retablos traídos de conventos destruídos, todavía con alguna imagen del siglo XVIII, interesante.

P.—Las Ursulas.

Nave de la iglesia cubierta con notables armaduras mudéjares de tres paños y de lazos. A los pies (lado derecho) grupo de Santa Ana, San Joaquín y María, similar a lo de *Salcillo;* a la izquierda, atribuído (sin razón) a *Mena Medrano*, el notable Cristo crucificado. En el presbiterio, dos cuadros: *Angelo Nardi*, Crucifijo (firmado, pidiendo sufragios) y San Jerónimo, penitente, mejor y probablemente del mismo.

Q.—Ermita del Cristo de los Doctrinos.

Imagen colosal de sencilla policromía, y admirable en lo clásico, bajo Felipe II, más cerca de *Pompeo Leoni* que de *Becerra*, y muy probablemente obra del escultor jesuíta Hermano *Domingo Beltrán.*

R.—Parroquia de Santa María (aquí desde 1449).

Insigne entre las españolas, por haberse bautizado en ella Cervantes en 9 de Octubre de 1547; en la pila actual: mas no en la capilla en que hoy se guarda. La partida se logra ver pidiendo al sacristán que de la abadía traiga a la sacristía el correspondiente libro de bautismos (1533-50).

La iglesia, contraorientada por la reconstrucción posterior (1550), resulta rara, pues la cabecera y crucero, de severo, desabrido estilo, casi es lo único que la constituye. En lo alto de los ábsides, pinturas murales del valentón *Juan Cano de Arévalo*, que vino a ser asesinado en Alcalá; era discípulo de *Camilo.* En el retablo mayor excelentes pinturas, de estilo similar al de *Orrente*, probablemente de *Angelo Nardi*. Sobre la puerta de la sacristía, un San Agustín sentado escribiendo, de *Antonio Arias* (firmado). Algunas

otras pinturas de regular interés en el templo y altarcito de la sacristía.

Al lado del evangelio, con bastantes elementos decorativos primitivos, de yeserías gótico mudéjares, de principios del siglo XV, y una excesiva restauración, se ha armado el conjunto de la capilla "bautismal de Cervantes„ en la del "relator„ u "oidor„, colocando allí a la vez, en armónica unidad, las estatuas sepulcrales de otra capilla (después en las naves del templo) que representan a Fernando de Alcocer († 1441) y su esposa. El arquitecto ha sido *D. Luis Cabello Lapiedra*, autor de docta monografía.

S.—**Ayuntamiento**. — Guarda una colección numismática, particularmente de *Complutum.*

T.—**Estatua de Cervantes**. — En el centro de la plaza, mezquina y a lo tenorino. Obra de *Nicoli*, fundida en Florencia por Galli (en 1879).

U.—**Universidad** *(Colegio mayor de San Ildefonso).*

Hoy aprovechada por los escolapios por ofrecimiento de celosos patricios que la compraron. Fundada en 1508. Edificóla Cisneros bajo la dirección de *Pedro Gumiel*, provisionalmente en ladrillo o mampostería; y después el rector Turbalán decidió la reedificación en piedra, esperada por el difunto fundador (1543 a 1583). El arquitecto del edificio actual fué *Rodrigo Gil de Hontañón*, ejecutando las obras, *Pedro de la Cotera*. Parte de ella (mitad delantera) se ha declarado monumento nacional (1914).

Lo mejor de Alcalá es *la fachada:* del tiempo de *Hontañón*, con caprichos platerescos del mayor gusto que por alguien se han supuesto obra del escultor, broncista y vidriero, *Nicolás de Vergara* el Viejo, natural de Burgos. El arquitecto *Urioste* la tomó felizmente por modelo para el Palacio de España en la Exposición de París de 1900. Pero ahora se la está malhadadamente poniendo como nueva por una excesiva "restauración„, fielmente servida la absurda idea de "restaurar„ lo decorativo por el arquitecto *D. Eladio Laredo.*

Del tiempo de *Gumiel* la *capilla*, sello de tres estilos, gótico, mudéjar y plateresco: este último, de follajes muy característicos del estilo de *Gumiel* (allí enterrado) que fué en Castilla la Nueva el más antiguo y sencillo de los ornamentistas "platerescos„. Artesonado de concienzuda lacería morisca. La magnífica reja del renacimiento la llevó el Marqués de Salamanca a Carabanchel, y el retablo se lo quemó el pueblo de Madrid al coleccionista Conde de Quinto, en los alborotos de 1854. Aquí, el sepulcro de Vallés.

Del mismo tiempo es el *Paraninfo* que tiene armadura morisca de lazos de seis y riquísimo balconaje plateresco, con elegantes tribunas: obra (de 1518 a 1519) de dos estucadores: *Bartolomé Aguilar* y *Hernando de Sahagún*, trabajando también varios pintores de aquel tiempo. *(Diego López, Juan de Borgoña, Medina* y *Alonso Sánchez).*

Tres *patios* de buena arquitectura: el primero, obra (1662) de *José So-*

peña († 1676); el segundo, o de los continuos, no acabado y ahora destruído; el tercero, obra plateresca, elegante, del dicho *Pedro de la Cotera* (1557), llamado trilingüe (por enseñarse allí el latín, el griego y el hebreo). Los medallones de Cisneros, con el bastón de general y el crucifijo en las manos, y de Santo Tomás de Villanueva que están en el primero, son de *Francisco de la Dehesa:* Este patio con obeliscos por coronación es de lo más exquisito del poco exquisito estilo postescurialense. En él se ha colocado la estatua de Cisneros, obra de *Vilches* (1864) que se conservaba en la Universidad central, heredera de la de Alcalá y poseedora de recuerdos del fundador.

V.—**Gran cuartel de caballeria.**—Construído bajo O'Donnell sobre el solar del convento de franciscos (de 1454) que santificó el humildísimo lego de los mendrugos convertidos en rosas: San Diego.

X.—**Clarisas de San Diego** (fundación de 1515).—(Las de las más acreditadas almendras). *Montero de Rojas:* Inmaculada.

Y.—**Colegio del Rey, hoy Casa Valladares.**—Se dice obra de *Herrera,* el arquitecto de El Escorial; contiene (en elpatio) una ara y lápidas romanas.

Z.—**Jesuitas, ahora Magistral interina.**

Notable edificación, característica de la Orden (1602-1625): trazas acaso de *Francisco Mora,* ejecutadas por *Gaspar Ordóñez* y *Valentín Ballesteros* (carpintero el hermano *Francisco Aguado,* cantero el hermano *Juan de Loriaga,* dibujante *Juan Díaz),* ganando aquí (1618-1629) su maestría el arquitecto escultor hermano *Francisco Bautista;* la fachada es digna rival de las mejores de Valladolid, nobilísima, proyecto (se cree) de *Juan Gómez de Mora,* ejecutada por *Bartolomé Díaz Arias,* y con cuatro estatuas (1624) de *Manuel Pereira.* Del estilo, y no tan feliz acierto, es el retablo mayor, de *Bautista,* con cinco grandes cuadros de *Angelo Nardi,* devueltos del Museo de la Trinidad. Colocados en él ahora el sepulcro pesadote, jaspes, de San Diego (antes en su convento), y la Virgen "de Jesús", gótica, del tercer tercio del XV, preciosa (titular de los franciscos). De 1723-26, el ornato de las tribunas. De *Cano de Arévalo* los frescos de la capilla (1681-90) primitiva de las Santas Formas (sacristía). En ésta y en la pieza interior (1714-18), muebles interesantes. Todavía hoy en este templo parte de las obras de arte y los tapices citados en la Magistral de San Justo.

Imprenta de San Francisco de Sales, Bola, 8.—MADRID

BOLETÍN DE LA
Año XXV.—Tercer trimestre.

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Arte • Arqueología • Historia

MADRID.—1.° de Setiembre de 1917.

AÑO (4 NÚMEROS), 12 PESETAS

Director del BOLETÍN: *D. Enrique Serrano Fatigati, Presidente de la Sociedad, Pozas, 17.*
Secretario de la Redacción: D. Elías Tormo, Plaza de España, 7.
Administradores: Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30

CERÁMICA HISPANO-MORISCA

Conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid el 25 de Enero de 1917

SEÑORAS Y SEÑORES:

La Junta de la Sección ha tenido el buen acuerdo de organizar una serie cronológica de conferencias, estudiando la cerámica española en la Edad Moderna y encargando de cada uno de sus motivos fundamentales, Talavera, Alcora y Retiro, a personalidades tan prestigiosas como los Sres. Páramo, Conde de Casal y Pérez Villamil; pero entendió, con el mejor de los criterios, que era preciso anteponer una conferencia-prólogo donde se estudiasen los fundamentos que la Edad Media aportó a la Moderna, y la Sección, que hasta entonces caminaba de acierto en acierto, tuvo el sentimiento primero de escuchar las justificadas razones que las personas más eminentes alegaron con su más grande sentimiento, y cegadas más tarde por un exceso de amistad, encomendaron un tema tan delicado e importante, a quien sin personalidad y sin título alguno que le justifique, viene a cumplir el deber de dirigiros la palabra.

Se desprende lógicamente de lo dicho, que el armazón o esqueleto de la conferencia de hoy viene implícitamente redactado por el progra-

ma general, que necesita un origen de la cerámica española medioeval, una historia de su evolución en los siglos de la reconquista y un testamento redactado allá en los comienzos del siglo XVI, cuando las artes industriales, como la Nación, emprenden nuevos caminos en alas de un inmenso poderío que domina con su política o con sus armas dos mundos nuevos: los países americanos y la Europa del Renacimiento.

Origen y evolución en la Edad Media, siempre español a despecho de tratadistas y aficionados extranjeros, que negaron constantemente a nuestros artífices personalidad, y que buscaron en hallazgos indocumentados del Oriente y asignaron a tribus nómadas, lo que tiene en nuestra España un fundamento documentado y racional.

Pero no acumuléis sobre ellos toda la culpa, porque debieron ser estudiados en España y por españoles los problemas de nuestra cultura medioeval, y lejos de ello, apenas si conocemos cuáles fueron los grados de la evolución de su industria aún en productos como la cerámica, capaces de medir por sus técnicas y sus modas el estado de cultura de una época y de un país.

Sólo resta deciros para comenzar, que mis palabras son aprendidas o estudiadas donde personas de un amor patrio bien entendido trabajan sin descanso para hilvanar una historia documentada de nuestra cerámica medioeval; como en toda labor humana encontraréis aquí esta noche noticias buenas y comentarios malos, las primeras las he tomado en su mayor parte del "Instituto de Valencia de Don Juan", donde su fundador, que todos conocéis, puso a mi disposición sus archivos, sus ejemplares y sus papeletas, con una amabilidad que una vez más he de agradecer desde aquí a mi respetado amigo el Excmo. Sr. D. Guillermo Osma; los segundos son obra mía, muy pequeña, y si no es más perfecta, no lo es por falta de deseo ni de trabajo.

Por fin, el problema es tan grande, que tan sólo podremos iniciar unos cuantos temas, sin llegar al desarrollo definitivo de ninguno, y aun en tales condiciones han de quedar sin tratarse ni casi mencionar cuestiones tan fundamentales como la loza vidriada de Teruel, las manufacturas de Paterna y de Mislara, los azulejos levantinos y todo el problema de la cerámica medioeval de Toledo y tantos otros que los aficionados primero y los investigadores y arqueólogos después, van sacando a la luz de las ciencias históricas y del arte, para ejemplo y enseñanza de las manufacturas de la actualidad.

Los orígenes

Hasta mediados o finales del siglo x parece ser que nuestra cerámica, como todas sin excepción, atendieron tan sólo a llenar una finalidad doméstica, con vasijas que se decoraban en un principio siguiendo los procedimientos romanos, como nos dice San Isidoro de Sevilla y nos confirman los pocos hallazgos de aquellos tiempos; mas luego renacieron los gustos celtibéricos que permanecían latentes y hasta llegaron a manifestarse a la caída del imperio de Roma, como se ha demostrado en Clunia y puede verse de un modo indiscutible comparando fragmentos de piezas celtibéricas de los tiempos clásicos, con fragmentos también de piezas de rigurosa autenticidad, decoradas durante el siglo x, y que demuestran que a través de los siglos es una misma la raza que siente y que decora.

Es de un interés extraordinario esta comparación, porque es una idea muy generalizada entre nosotros, el suponer que fueron los árabes quienes trajeron la cultura a la Península, siendo así que el arte y la civilización no ha sido nunca ni puede ser patrimonio de pueblos nómadas, como el Sr. Sentenach nos afirmaba hace quince días con palabra mucho más autorizada.

Cuando en sus guerras y correrías esos pueblos llenos de vida y energía, pero faltos de civilización, llegaron a chocar en los dos límites de sus conquistas con naciones de una cultura desarrollada, Persia y España, políticamente las dominaron, pero en el orden intelectual y artístico se sometieron a sus vencidos y juntos evolucionaron.

Fué en el último tercio del siglo x cuando el califato de Córdoba había llegado al límite de su esplendor, y entonces un magnate de la Corte, tan poderoso como el Califa, edificó el palacio más espléndido y más maravilloso que hasta aquel día pudo soñar imaginación meridional: Medina-Azzahra; saqueados y destruídos los edificios poco después de la muerte de Almanzor, sirviendo tan sólo desde entonces de albergue de vagabundos o desgraciados, tienen una fecha cierta y concreta los restos hallados en sus escombros y cuidadosamente estudiados hoy, que se han emprendido metódicas excavaciones, dirigidas por el señor Velázquez, con el mayor acierto y éxito. Pues bien; son de allí, de Medi-

na-Azzahra, esos restos de cerámica decorada, que demuestran por una parte, que fueron los cordobeses de entonces continuadores de nuestras tradiciones celtibericas, y por otra, si tenemos en cuenta que entre los fragmentos aparecen algunos con reflejos dorados, quizás podamos asignar a los dias de Medina-Azzahra una fecha inicial para la historia del reflejo metálico en España, y casi seguro que en el mundo.

Pero antes es preciso conocer el estado de la cuestión. Ni un solo autor extranjero, ni un solo autor nacional, con la sola excepción de los Sres. Osma y Gestoso, forzados siempre por la falta de hallazgos fechados y documentos a fijar por impresión un origen a la loza de reflejos metalicos, han dejado de combatir, indirectamente, la hipótesis no afirmada hasta ahora por nadie, pero que estaba en el ambiente, de que hubieran podido tener los reflejos dorados un origen español; "hay sospechas, dice van der Put, de que la alfarería con lustre más antigua de España, fué un lejano brote del arte que floreció en Bagdad el siglo IX, porque las brillantes tejas del minarete de la Mezquita de Sidi-Okba en Kairuan Túnez, edificada el 894, fueron hechas por un alfarero de Bagdad".

"Parece probable, dice más adelante, que este arte se habia generalizado durante el siglo XII entre las naciones musulmanas, como lo demuestran los descubrimientos de Fostat (Viejo Cairo) y las ruinas de Rhages o Rhei, en Persia"; es cierto que añade, como al descuido, que Edrisi, también por aquellos tiempos, hablaba de nuestra loza dorada, diciendo además que "se exportaba a tierra lejana"; pero esto se hace resaltar como un dato secundario comparado con las noticias de Rhages, de donde, por otra parte, existe uno solo, la fecha de su destrucción en 1221, en que los tártaros arrasaron la ciudad, floreciente durante todo el dominio de los sasánidas, fecha muy posterior a la de Edrisi y, por lo tanto, más aún que la de Medina-Azzahra.

De todos los datos aportados hasta el presente, resulta que uno solo podria tener valor decisivo de ser auténtico: el de la Mezquita tunecina de Sidi-Okba; pero éste no es más que una tradición que se dice ha existido en Túnez, que no ha sido recogida por ningún historiador hasta ya muy entrado el siglo XIX, y que este autor, que cita documentación suficiente para demostrar que la Mezquita fué construída el 894, no demuestra nada de lo que a las piezas con reflejos dorados se refiere, quedando más que la duda de que las tales placas, que forman un adorno indepen-

diente de la construcción, fueron llevadas a esa Mezquita, construida, efectivamente, por un arquitecto de Bagdad el 894, en alguna de las muchísimas restauraciones habidas desde aquellos tiempos, quién sabe si desde la misma Córdoba, desde Granada o desde Málaga.

Creo que ha de ser curioso hacer constar que mientras los autores todos extranjeros pregonaban, y aún pregonan, esas losetas de Sidi-Okba como los documentos más antiguos y más importantes de la loza dorada, el mismo van der Put, con sinceridad que le honra, nos dice que el doctor A. I. Busler, en la página 48 del número 12 del año 1907, del *Burligton Magazine*, nos cuenta que, según Al-Bakri, que vivió del año 1048 al 1094 y describió el Mihrab de la Mezquita, "era todo él de mármol blanco"; es decir, que el actual es, necesariamente, una restauración que, todo lo más, podría datar del siglo XII.

De Rhages, cuya única fecha conocida hemos dicho que es 1221, tienen un placer especial en hacer mención los anticuarios de París, Berlín y Londres.

Entre los restos de cerámica hallados en las excavaciones de Medina-Azzahra, pueden apreciarse bien dos clases: una de barro ordinario decorado y otra de barro fino con reflejo metálico.

Demostrada la falta de base de la tradición tunecina, son éstos, como se ha dicho, los fragmentos de reflejo dorado documentados más antiguos que se conocen en el mundo; seguramente de fabricación cordobesa, porque, aparte de razones que necesitan una comprobación y que por ello no se pueden citar ahora, no es probable, como indica el señor Velázquez al hablar de la cerámica ordinaria pintada, que por el comercio se transportasen objetos que demuestran una industria incipiente, como también demuestra serlo la de reflejos metálicos, objetos que sólo se utilizan, por lo general, en los puntos de producción y que, por otra parte, era peligroso transportar.

Y muy justificadamente podemos pensar de esta manera, toda vez que en España era conocido desde la época romana, aunque no vulgarizado, el alcohol de alfarero, plomo, que le vemos muy usado en Medina-Azzahra, el estaño y el cobre, que los árabes como los romanos aprendieron a su paso por Egipto y trataron de aplicar una vez más en España; es decir, que en la industria cerámica cordobesa, anterior al siglo X, eran ya conocidos todos los elementos que habían de producir poco después el reflejo metálico, y nada se opone, por lo tanto, a que,

coincidiendo los procedimientos, se produjese el reflejo metálico; pero esto ha de ser motivo de investigaciones especiales, ya iniciadas en los momentos actuales.

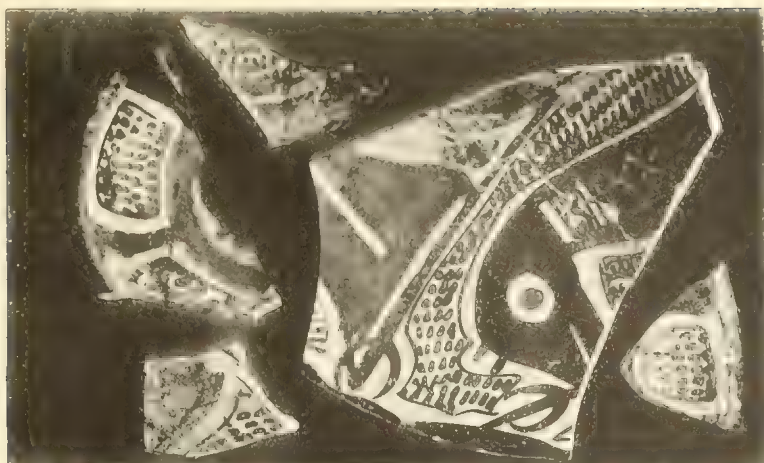
Mientras de esta manera se decoraban en Córdoba las vasijas de loza, los gustos y modas del país preparaban una innovación de importancia excepcional en las costumbres arquitectónicas. Es de notar que la cerámica, en el mundo civilizado de entonces, lo mismo en tiempos del Imperio romano que después, busca en cada pieza una belleza intrínseca completa; es decir, que cada unidad ha de ser bella por sí; pero nunca, fuera de los ya entonces desconocidos ejemplos de Korsabat, se pretende que forme parte de un conjunto decorativo en una construcción arquitectónica.

Por entonces se busca, con un afán desconocido antes, el lograr en las construcciones efectos de color, como lo demuestra, entre otras cosas, el que se pintasen de tonos vivos las almenas de los castillos, y para el caso nuestro, contribuyó también no poco el haber llegado del Oriente la fama y hasta la muestra de los famosos mosaicos de piedras y de vidrios de colores que se hacían en Constantinopla; el emperador León, padre de Constantino, manda al califa Abderramán mosaicos como el del Mihrab de la Mezquita, que se coloca, como otros de Medina Azzahra, bajo la dirección de artífices griegos, que reciben la misión de adiestrar a los obreros cordobeses.

La suntuosidad con que fué ejecutado el palacio de Medina-Azzahra hizo que en sus paramentos y pavimentos fueran ensayados sistemas nuevos de ornamentos policromos, derivados o, por lo menos, estimulados, ante la vista de aquellos mosaicos bizantinos mandados por el emperador León.

Aparecen, y ello es fundamental y el punto de partida de nuestras decoraciones policromas, incrustados en la piedra, mármoles de colores; pero lo que es para nosotros mucho más interesante, es que, al generalizarse el sistema, se adopta una decoración a dos colores, rojo y blanco, formada por grecas geométricas sencillas, basadas en la cuadrícula, y realizada no ya con mármoles de colores, sino con piezas de barro cocido incrustadas en cajas abiertas en la piedra.

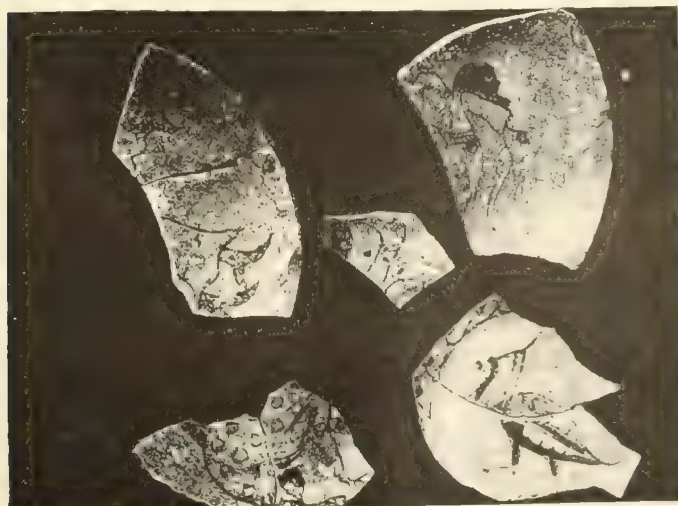
Es muy curioso, y demuestra la incertidumbre del sistema en aquéllos que fueron necesariamente sus principios, el que los elementos ladrillo y piedra aparecen algunas veces en situación inversa; resultando que



Ejemplares de loza dorada de Medina-Azzahra.



Fragmentos de piedra con incrustación de loza.



Fototipia de Hauser y Menet. Madrid

Piezas de Medina Azzahra con decoración verde de cobre.

los pavimentos se hacían también con grandes losetas de ladrillo, en las cuales, para formar cenefas o dibujos, se dejaban unas cajas donde se incrustaban piezas de mármol blanco, como en aquellas cajas de piedra que antes vimos, se incrustaban losetas de barro cocido.

Es decir, que al finalizar en Córdoba el siglo X, era uno de los problemas decorativos que trataron de resolver los artífices de Medina-Azzahra el obtener en sus pavimentos y paramentos contrastes de color en combinaciones geométricas; que aquellos mismos artífices comprendieron que los productos cerámicos se prestaban a la resolución del problema mejor que otro material cualquiera, y, por fin, que conocían asimismo la manera de obtener coloraciones vidriadas sobre el bizcocho ordinario de tierra cocida.

¿Y aquellos decoradores que fabricaban la cerámica vidriada en colores y que cortaban la loseta de barro cocido para incrustarla en su caja labrada sobre la piedra, continuaron de esta manera muchos años antes de hacer losetas vidriadas en un color y cortar también de ellas trozos geométricos que poder incrustar sobre el mortero pastoso de sus pavimentos primero, y de sus zócalos después?

Nuestra cerámica española medioeval tiene dos ramos fundamentales, que evolucionan separados casi por completo, hasta que en los finales del siglo XV o principios del XVI aparecen enlazadas las dos escuelas: es la primera la que decora a pincel, bajo cubierta, y principalmente en azul, que realza sus dibujos más ricos con toques dorados, y hasta solamente en oro en objetos de gran empeño, produciendo piezas de una belleza intrínseca extraordinaria; es la segunda la vulgarmente llamada azulejería, destinada casi por completo a decorar las construcciones arquitectónicas y cuya belleza artistica, por consecuencia, no estriba en la pieza misma, sino en un conjunto de azulejos, y aun mejor en el conjunto del edificio.

Las dos escuelas adquirieron personalidad, como se ha visto, en el siglo X, y apartándose desde entonces de las viejas tradiciones de decorar según los gustos y las técnicas romanas, arrastradas con ligeras modificaciones durante los siglos visigodos, inauguran en Medina-Azzahra, con el recuerdo de las decoraciones celtibéricas, una forma distinta de aplicar el estaño, el plomo y el cobre, que ha de dar nacimiento a la

loza dorada de Granada y Manises; mientras que aquellas cajas de piedras o de loza donde incrustaban loza o piedra fueron seguramente el origen de los zócalos y composiciones de lacería, de nuestros mosaicos de aliceres, de una belleza y armonía extraordinaria.

Estos son los orígenes.

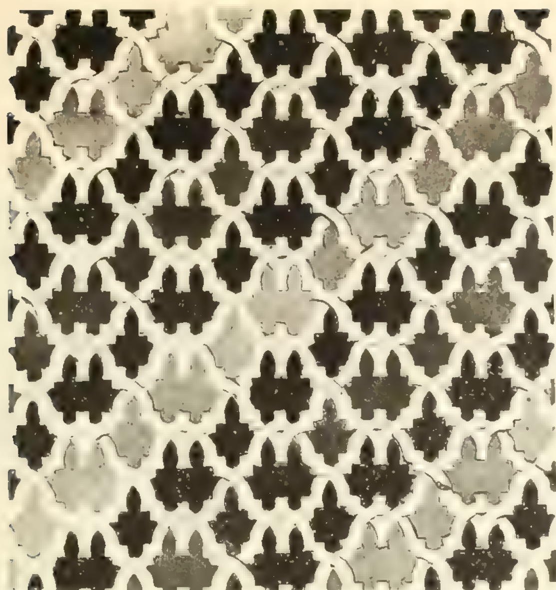
La evolución

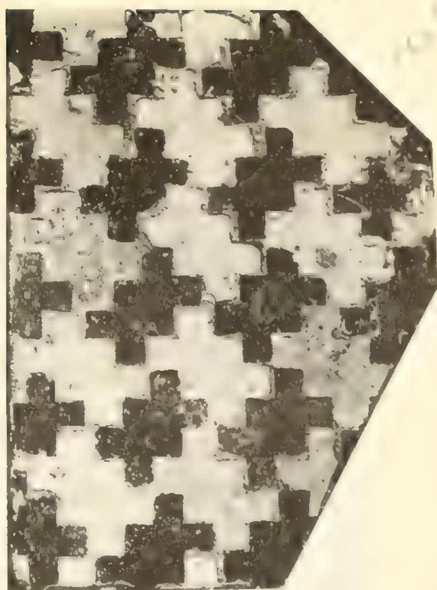
Es el arte industrial la consecuencia de una serie repetida de tentativas, que, provocadas por el deseo de la comodidad en la ejecución, que es la eficacia y la baratura, viene fundado en las prácticas tradicionales, corregidas constantemente por la observación y el criterio y abrillantadas por la inspiración hasta llegar a resultados que solucionan las condiciones materiales de la vida y las transforman en agradables.

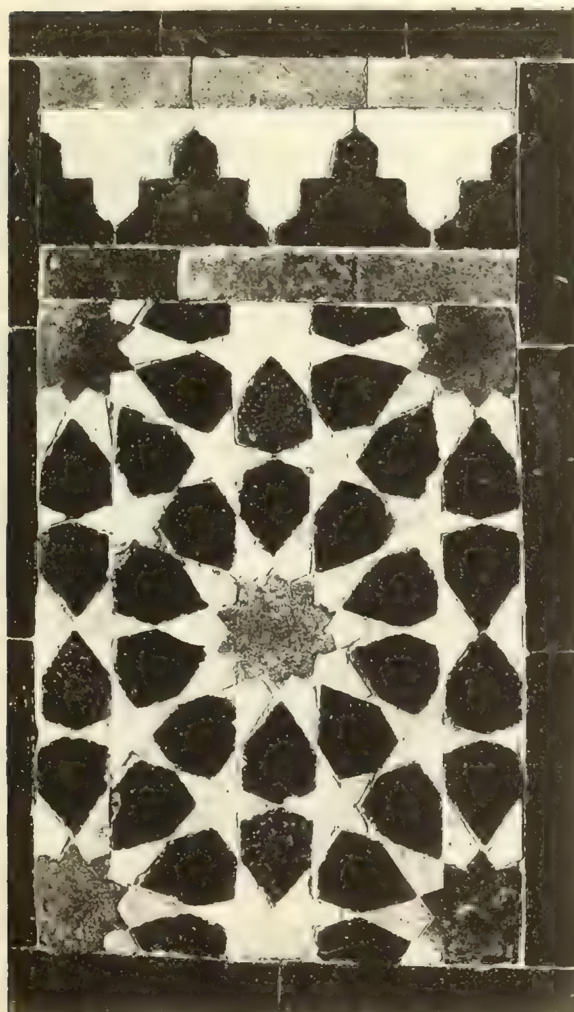
A los tiempos de Almanzor, gloriosos en Córdoba para las artes, sucedieron las revueltas guerreras de los almoravides, primero, y los almohades, después; en Córdoba, como en Sevilla, como en Granada, continuaron los decoradores el camino iniciado en Medina-Azzahra, y comienza la construcción del mosaico de aliceres, que empieza por ser una imitación de las incrustaciones de mármoles de colores, moda a la sazón en uso y que quizás estimulado por el deseo de imitar los mosaicos bizantinos en vidrio, adquiere inmediatamente un carácter propio. "Los azulejos de esta primera época, dice el Sr. Gestoso, o sean los de la almohade, son verdaderos mosaicos, esto es, pequeñas piezas que los albañiles cortaban con la herramienta, de placas y losetas monócromas blancas, verdes, azules, negras y meladas, yuxtaponiéndolas y, por tanto, sin que entre ellas hubiere más línea divisoria que la del corte.

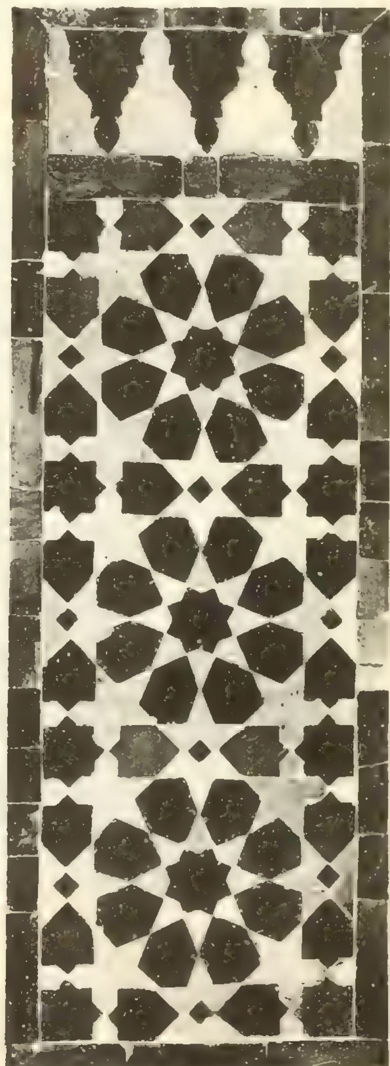
El examen de los curiosos mosaicos de aquellos días, como los de la colección Osma, hacen pensar que, tratándose de piezas pequeñas y monocromáticas de formas distintas, tal vez hubiera sido más cómodo recortarlas en crudo, bañarlas y cocerlas, que no recortar los aliceres de losetas cuadradas vidriadas en los diferentes colores y ya después de cocidas y terminadas.

La práctica seguida fué la última, como se deduce del examen de los correspondientes aliceres, que aparecen vidriados en uno o dos cantos, con la frecuencia que corresponde a la relación de su tamaño al de la









Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid.

Mosaicos de aliceres de piezas cortadas con cinta blanca de piezas geométricas repetidas, y de rosetones terminados por almenas.

[illegible]

Mosaicos de cintas blancas y fondo multicolor dispuesto en polígonos estrellados, o en cintas de color y fondo blanco en combinaciones deducidas de entrecruzamientos rectangulares y [illegible]

loseta; mas siempre que esto último se presenta son lados adyacentes y formando precisamente ángulo recto.

Parece que ha existido algún caso como el de Santa Marina, de Sevilla, en el siglo XIII, en que losetillas rectangulares para cenefas se conocieron después de recortadas y vidriadas; pero este procedimiento, que además se aplica a piezas de algún tamaño, no fué seguido hasta que el sistema entró en plena decadencia en los comienzos del siglo XVI, y aun entonces como excepción; debió ser la razón de que no se usara el que sufriría la pieza en el horno, después de cortada, deformaciones irregulares que imposibilitarían el que ajustasen matemáticamente para formar el dibujo, siendo necesario el repasarlas a pico en el acto de asentarlas, con lo cual se perdía toda la ventaja que pudo haberse obtenido antes.

Se comprende que este mosaico de alicere, es decir, formado con infinidad de piececitas recortadas a pico a la medida y forma exacta que se necesitase en el acto de la colocación, fué desde su comienzo una labor de lujo, necesariamente cara y que no pudo ser vulgar porque no pudo ser barata. Es consecuencia de estas características industriales la pobreza del dibujo, comparado con los tipos posteriores, vencido a fuerza de arte en casos excepcionales, como en el tablero del patio de las Doncellas del Alcázar.

Han existido tres órdenes de mosaico. El de rosetones o aliceres propiamente dichos, el de cintas o lacerías y el de piezas simétricas repetidas. Es muy curioso observar que estos órdenes se cruzan geográficamente a través del tiempo. Es el primero el que dejamos ya descrito; el segundo es una interpretación más artística del primero, dando a las líneas de juntas poligonales, que allí son un defecto, dimensiones y belleza y resulta formado por finas cintas vidriadas de blanco, cuyos espacios intermedios poligonales, que corresponden a los antiguos aliceres, se rellenan de menudas piezas monocromáticas. Es de notar en el tipo anterior, como en éste, que todo el conjunto quiere siempre como terminar por un coronamiento de almenas que viene representado en la cenefa, y hasta en algún caso motivado por una utilización adecuada de losetas recortadas. Por fin, es el tercer tipo el que hace un verdadero alarde de dificultades vencidas y no recorta los aliceres según líneas rectas, sino que busca perfiles curvos y complicados, resultando dos consecuencias: es la primera que esa misma dificultad limita el número de

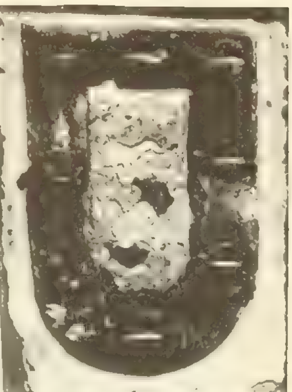
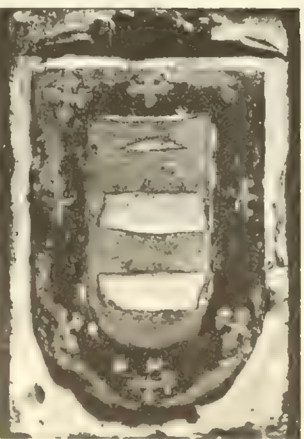
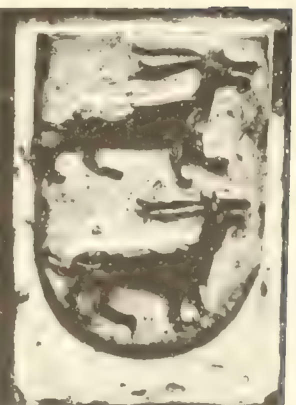
perfiles distintos, que son ahora pocos, y es la segunda que, por esto y por el empleo de los trazados curvos, dejan de adoptarse las composiciones de lacería como tales trazados geométricos.

Una forma elemental de este sistema, cuando no era aún conócido en Andalucía, se encuentra usado en las torres mudéjares de Aragón, en el siglo XII, en piezas blancas y verdes, tal vez por ser los dos únicos colores que se dominaban en la técnica de la región, donde por otra parte se desconocían y resultaban casi imposibles los mosaicos, tal vez porque, aun conociéndolos, sabían que eran estos dos colores los más adecuados para composiciones a distancia. Andando el tiempo desciende desde Teruel hasta Andalucía y se adoptaba ese gusto en las torres, como la de San Marcos, de Sevilla, mientras las decoraciones de mosaicos de aliceres cortados a pico ascendían hasta Aragón y decoraban iglesias de la importancia de La Seo, en los fines del siglo XIV o principios del siglo XV.

Pero la evolución del mosaico nos ha llevado demasiado lejos: era conocido en Andalucía tan sólo ese primer tipo de aliceres recortados a pico, cuando, aprovechándose de las disensiones que terminaron con el poder de los almohades, descendió Fernando el Santo por Andalucía, y primero Córdoba, en 1216, y después Sevilla, en 1248, dejaron definitivamente de pertenecer a Mahoma. No citaríamos el caso si en tales conquistas no hubieran acompañado al Rey esclarecidos caballeros que establecieron sus feudos en las tierras conquistadas y eligieron sus enterramientos en las capillas de las Mezquitas, convertidas al nuevo culto.

Era costumbre ya, por aquel entonces, colocar en estos enterramientos los blasones de la familia, labrados generalmente en piedra, que se pintaba en los colores heráldicos; pero a señores tan principales desde entonces en nuestra historia como el Arcediano Ruiz Fernández, hijo de Juan Muñoz de Temes, señor de Chantada en Galicia, y de doña Ora, heredera de Muñoz el Adalid› de donde había de partir la casa que luego se llamó de Córdoba, añadido al patronímico de Fernández, y así todas, cuya historia es tan conocida como la dicha, porque fueron los Góngora, los Aguayo, los Biedma, los López de Ayala, los Cabrera y los Lara, a todos estos señores, y quizás a otros más, les vino en ocurrencia labrar sus blasones en colores, utilizando para ello los esmaltes de que se hacían los aliceres, pero colocados adecuadamente sobre una misma loseta; y como era necesario evitar de alguna manera que se mezclasen



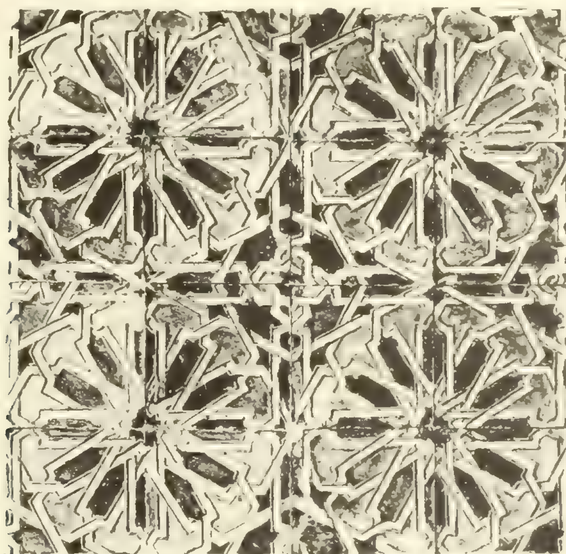





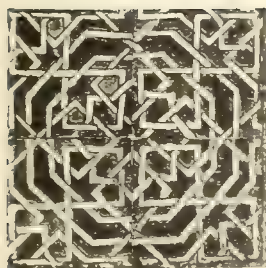
[illegible] Monet-Maura

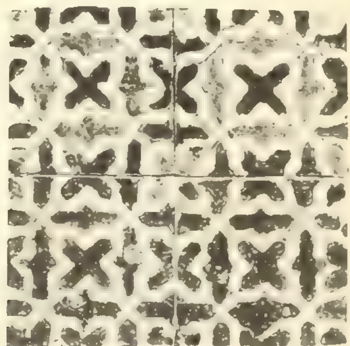
[illegible] de Córdoba.











Fototipia de Hauser y Menet. Madrid

Azulejos de cuerda seca

INSTITUTO DE VALENCIA DE DON JUAN, COLECCIÓN OSMA

los vidrios o esmaltes distintos que se colocaban sobre la pieza, se hizo en cada azulejo, que representaba un solo escudo, un modelado en alto relieve, y modeladas asimismo en segundo y tercer relieve las empresas sobre el escudo, dando a cada nivel el vidrio o entonación monocromática que le correspondía.

El resultado, sin ser perfecto, fué muy aceptable, a pesar de lo cual no vuelve a ser empleado, encontrándose casi nada más que en los mencionados, y antes, muy poco antes y nada más que en el tono melado y negro de manganeso, en la capilla de la Piedad de Santa Marina, de Sevilla, fundación del Infante D. Felipe, hijo de San Fernando.

De todos modos, quedaba sentado el principio de la posibilidad de llegar a varios colores en una misma loseta, simplificando considerablemente las dificultades del mosaico.

Emulsionados los colores en agua, para aplicarlos sobre el ladrillo barreño que absorbe el líquido y deja el futuro vidrio en forma de polvo fino, se pensó en establecer un tabique graso que, repeliendo al agua, acantonase los colores; pero este tabique graso era necesario fijarlo, sostenerlo, y de aquí nacen también los dos procedimientos llamados de cuerda seca: el de traza hendida y el vulgarmente conocido con este nombre de cuerda seca, y que yo me atrevería a llamar de huella, precursores todos ellos del procedimiento de arista y hasta del italiano importado por Niculoso.

Sobre la superficie de la loseta, antes de ser cocida, se imprimieron por molde una serie de líneas de unos 2 a 3 milímetros de espesor y algo menos de profundidad, que determinaban el dibujo de lacería, que correspondía la mayor parte de las veces a un cuarto simétrico de un conjunto; cocido el ladrillo en esta forma, esas trazas hendidas se rellenaron de una materia grasa, adicionada casi siempre de manganeso. Los espacios poligonales así formados, se dieron de colores distintos ya calculados, que mantenía separados la substancia grasa. En estas condiciones la pieza volvía al horno y, al fijarse los colores sobre el ladrillo, desaparecía la substancia grasa, quedando la traza hendida dibujada en negro, siempre que hubiera habido manganeso incorporado con la grasa.

El ancho de la traza hace sospechar que fuese el molde de madera, y hasta parece deducirse de la inclinación de los lados que dan el espesor del azulejo, que sobre un modelo trazado sobre un plano se colocaba independiente un marco de las dimensiones de la loseta y con las

caras inclinadas para facilitar su salida; colocado el marco sobre el molde, se tiraria la arcilla, que se apisonaria con la mano, y al retirarse el marco quedaria fabricada la loseta, siguiendo a mano ciclo idéntico al que siguen mecánicamente esas máquinas de moldear, modernas, que se emplean en los talleres de fundición cuando las piezas iguales se repiten, y que sirven para obtener objetos tan diversos como las cajas de grasas que funcionan en nuestros trenes, con los que se civilizan los pueblos, o los enormes proyectiles con que se destruyen los hombres.

Pero es extraordinariamente curioso que el procedimiento resultase demasiado perfecto, y entonces se precisó que la traza hendida quizás no fuera necesaria, y dibujaron los azulejeros directamente sobre la loseta borreña, haciendo los contornos con grasa y manganeso; después, sobre los espacios formados por esas líneas o cuerdas secas, y entiendo que la denominación es aqui apropiada, colocaron los vidrios emulsionados en agua y, cocido el azulejo, resultó..... que los colores se corrieron alli donde el obrero no habia procedido con un esmero muy poco compatible con una producción que ya vivia del mercado y trabajaba industrializando.

Mas lo que no era posible adoptar para la producción corriente, se aplicó para objetos de lujo y decoración, y son de esta época y procedimientos los famosos platos de cuerda seca de la colección Osma. El artista ha procurado hacer una decoración perfecta, tratando primero con grasa y manganeso las siluetas de las figuras y luego los espacios monocromáticos se debieron de cubrir del correspondiente vidrio, con todo el esmero necesario, cociéndose la pieza con el mayor cuidado.

En éstas, que son, por todo lo dicho, excepcionales, se nos presentan dos problemas: es uno el adelanto en la decoración, que traza sobre el espacio de la superficie antes monócroma, unas líneas de manganeso que se transparentan sobre el melado y dan al conjunto alguna mayor vida. El otro tiene un carácter muy distinto: como piezas excepcionales que son, y siguiendo una costumbre que documentos de la época confirman, fueron firmados por el artifice que la hizo con un monograma; por ejemplo, P. A.; pero los autores que sin conocer nuestra cerámica escribieron a capricho sobre ella, autores extranjeros que por serlo nosotros leemos y creemos como de indiscutible autoridad, aumentaron el monograma de esas piezas que se conservaron en la colección Osma y transformaron las iniciales en un "Puente del Arzobispo", que



Platos de cuerda [illegible] de "Puente del Arzobispo" por una firma que en algunos aparece en el reverso.

INSTITUTO DE VALENCIA DE DON JUAN, COLECCIÓN OSMA.







Fototipia de Hauser y Menet. Madrid

Azulejos que marcan la transición de los de cuerda seca á los de arista.
En los primeros, esta, se halla repasada con manganeso
y en los segundos el marco de arista encierra una
figura ó un blasón en cuerda seca.

se encuentra en todos los tratados e historias de cerámica y en ninguna de las piezas de aquella época, porque es sabido que sólo más adelante, y ya en tiempos de Talavera, aquella manufactura adquirió personalidad.

El camino seguido desde los azulejos de traza hendida, hasta los platos mencionados, no fué complejo; el molde de madera se cambió por otro metálico, y los canales de la traza fueron más finos hasta el punto de llegar a ser una huella, en la que se colocaba la linea de grasa y manganeso que después de la cocción deja un perfil mate, negro y como de un milimetro de espesor, limitando los espacios vidriados en los tonos ya conocidos, hasta que por fin en los platos deja el artista completamente libre su imaginación y no tiene más guía que su pulso.

La industria en este momento empieza a adquirir una verdadera importancia, y no sólo se trabaja en Sevilla y Andalucia para Andalucía, sino que se inicia la exportación al resto de las regiones de la Peninsula, como Valencia, Avila, Lisboa, Coimbra y otros, que seguramente fueron entonces sus mercados y que hoy desconocemos.

Tiene Portugal un castillo que es archivo de poesía, y en el viejo palacio de Cintra una pequeña terraza domina las cercanías de la sierra, cuyos términos se escalonan hacia el horizonte; corre a lo largo de la terraza un banco que termina en un sitial tapizado de azulejos sevillanos de aquellos dias; y es tradición que no muchos años después de fabricado fué en este sitio donde el Rey Don Sebastián comunicaba a los grandes y señores de su corte los proyectos de conquista, que pocos días después ponía en práctica, para encontrar la muerte en la batalla de los tres reyes a orillas de Alcazarquivir.

Pero los alfareros sevillanos, cordobeses y toledanos hubieron de tardar muy poco en comprender que el tabique de separación que establecían con grasa y manganeso, podía ser de arcilla misma, sin más de que la placa del molde, en vez de que las líneas en relieve, las tuviera en rebajo, con lo cual el ladrillo presentaba una red de aristas, que limitarian cuencas muy adecuadas para conservar los colores separados.

Caminaba muy avanzado el siglo XV, cuando los alfareros adoptaron los procedimientos de aristas, y pronto a los dibujos de laceria sustituyeron las líneas del renacimiento, perfeccionándose y vulgarizándose el sistema, que sirvió para ornamentar las casas de los grandes y de los humildes, pues el procedimiento era no sólo perfecto, sino barato, cuan-

do el dibujo no debía ser especial, como en las composiciones heráldicas.

Nos faltaría hablar, entre otras muchas cosas, de los ejemplares intermedios, como son, por ejemplo, los de huella y arista y otros análogos, donde un carácter mercantil hizo que unas piezas decoradas con motivos generales reservasen un centro para labrar un escudo o una inscripción que en cada caso determinaría el cliente.

Mientras el mosaico polícromo se transformaba en azulejo, es del mayor interés conocer qué sucedía a nuestra loza de reflejos metálicos que nacida tal vez en Medina-Azzahra, había de llegar tan alto.

Nos dice taxativamente el Sr. Osma en sus *Adiciones a los textos y documentos valencianos*, que en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia existe un documento "escritura de depósito de loza", de Abuchafar Ahmed ben Mahomed ben Mogueits de Toledo, que murió, según D. Pascual Gayangos, en el año 459 de la Hégira (1066 de J. C.), donde se habla de "..... escudillas de barro vidriado, embadurnadas por dentro de cristal blanco y por fuera de cristal amarillo, o alheñadas o adornadas o *doradas* o del color crema, lisas y buenas, de cabida de tanto....."

Resulta por ello que en el siglo XI era ya para alguna región de España, como Toledo, corriente la tal clase de loza dorada, hasta el punto de ser una variedad más, que debía figurar en un depósito de loza.

Por otra parte, el que fuese durante ese siglo XI y no antes cuando se propagó y vulgarizó el descubrimiento, lo demuestra, aunque con la poca fuerza de las razones negativas, el que otro inventario parecido de la Biblioteca de D. Pablo Gil de Zaragoza, hoy de la Junta para Ampliación de Estudios, fechado en 1069 y publicado también por el Sr. Osma, al hacer una larga relación de su depósito de loza en la villa de Alpuente, en el reino de Valencia, especifica toda una serie de productos, que han encontrado un ejemplar correspondiente en los descubrimientos de Medina-Azzahra, menos el de reflejo metálico. Es decir, que en el siglo XI era en unas localidades conocido y en otras no, esa loza dorada.

No creo que sea necesario recordaros el número considerable de textos arabes que nos hablan de ella, que ya a principios del siglo XIII, en Malaga, debió tener tal desarrollo que se conocía en Valencia esta labor por *obra de málica*.









Fototipia de Hauser y Menet-Madrid

Azulejos de arista fabricados para piso de balcón ó techo y representando los blasones de los apellidos Fernández de Córdoba, Zúñiga, La Cerda y Mendoza.

Parece indiscutible que, aparte de pequeñas manufacturas que más tarde se fueron estableciendo en Toledo, Sevilla, Zaragoza o Muel y otras, han existido dos centros principales de producción, Granada o Málaga y Valencia, cuya historia se ha desplazado separada constantemente por medio siglo. Debió ser en los finales del XIV cuando el arte granadino llegó al límite de su magnificencia, que dura aún en el primer tercio del siglo XV, trabajándose piezas de tan extraordinaria dificultad técnica, por sus dimensiones y su labor y gusto, como el jarrón de la Alhambra y el azulejo de Fortuny, cuya inscripción, aludiendo a Yusuf III, no deja lugar a duda de que fué decorado entre el 1409 y 1418, que son los límites de su reinado.

Quizás fué por entonces cuando empieza la importancia y nombradía de Manises, y mientras en el reino de Granada sucede una rápida decadencia durante los años de turbulencias y desmembramientos que preparaban el final de la reconquista, la región levantina, quizás más concretamente Manises, perfecciona y aumenta su producción a tales términos que, en el año en que la Reina doña María encarga su vajilla a D. Pedro Boil, Señor de Manises, la producción, a juzgar por las contribuciones satisfechas, alcanzaba un valor de 50.000 a 60.000 duros.

Por este tiempo las galeras de la República de Venecia llegaban al Grao de Valencia para repartir por el mundo civilizado los productos de sus alfareros, mientras en Brujas, en la ciudad comercial más importante a la sazón de Flandes, Felipe III de Borgoña decretaba en sentencia de 1441 ser la loza dorada mercancía libre, los pintores más famosos la reproducen en sus cuadros, y el Senado de Venecia, que prohibe la importación de toda cerámica, exceptúa la de Valencia, siendo ésta la única procedencia que como tal excepción se cita repetidamente en 1426, 1437, 1438 y 1455.

Al comenzar el último cuarto del siglo XV comienza la decadencia, que no es tan rápida como en el reino granadino; los nuevos gustos que impone el renacimiento hacen marchar a los decoradores del siglo XVI por caminos poco adecuados, y la tradición y la industria se arrastran penosamente a lo largo del tiempo de los Austrias, sin que el siglo XVIII y el XIX lograsen modificarla y volverla a la prosperidad de entonces.

Las poquísimas variantes que la técnica ofrece en este caso, donde mucho consiste en mayor o menor perfección de un mismo procedimiento, hace que resulte difícil una clasificación que se debía referir a modi-

ficaciones de técnica o diferencia de tiempo y de lugar. Las de técnica, apreciada esta palabra en todo su rigor científico, creo que han de ser muy pocas; las de tiempo, para la parte más digna de estudio, son muy cortas y alcanzan poco más de un siglo; las de localidad tampoco resuelven el problema, porque conocidas un número limitadísimo de piezas que pudiéramos creer granadinas o malagueñas y otro muy considerable de valencianas de Manises, quedan los objetos separados en dos partes donde la casi totalidad, formada por el grupo levantino, exige nuevamente una clasificación.

Esta es la razón de que para intentar, más que una clasificación una agrupación sensiblemente cronológica, donde las diferencias han de ser por necesidad de pocos años y los grupos en muchos casos contemporáneos, haya sido necesario recurrir a los más curiosos elementos.

Resultan ser de los más interesantes; el estudio en cuadros de fecha conocida que reproducen piezas de cerámica, el examen de miniaturas, la explotación metodizada de las escombreras de los hornos y, por fin, uno curioso hasta la exageración, es el debido al Sr. Gestoso, que halló en los libros de la Catedral de Sevilla un contrato que luego ha resultado costumbre de la época, según el cual, los cerramientos de las bóvedas y el espacio entre nuevos techos, eran rellenados durante el siglo XV por loza quebrada y fallos de horno. Claro está que conocida casi siempre la fecha de la obra, como, por ejemplo, la de San Agustín, en la misma ciudad, terminada en 1467, se pueden comparar las piezas que llegaron hasta ahora con fragmentos de fecha indiscutible, conservados hasta nosotros de esta manera original.

Para hacer tal agrupación, que esta noche sería imposible desarrollar y solamente trataremos de apuntar en sus aspectos principales, se ha tenido en cuenta, más que los elementos fundamentales del decorado, detalles pequeños y de rellenos, que por hábito, instinto, tradición o rutina dibujaba el artista en aquellas partes del decorado que menos importaban en cada ejemplar.

PEDRO M. DE ARTIÑANO

(Continuará.)



El castillo y su entrada.

Vista general.

Hauser y Menet - Madrid

Primer recinto. Puerta del Campo, defensa interior.

El castillo de Belmonte (Cuenca)

(Notas de una excursión)

En un hermoso día del pasado Septiembre, brindábame mi bonísimo (como persona y como escritor) amigo D. Luis M. Kleisler, con una excursión al castillo de Belmonte, trasponiendo los 100 kilómetros que le separan de Cuenca, no en el molesto coche de línea, que tarda no menos que quince horas, sino en su magnífico auto, con el aliciente, ¡miel sobre hojuelas!, de la compañía de la distinguida dama que lleva su nombre, de su preciosa hija mayor y del simpático y amabilísimo conquense Sr. Gallego. Viajar con tales personas, en tan cómoda forma y *en busca* de un monumento célebre, nunca visto, constituye para mí placer sin igual.

A las ocho de la mañana salíamos de Cuenca. A poco, un pintoresco monte de encinas, por el que serpea el Júcar, anima el paisaje. Después, ¡la Mancha, en toda su desnudez! Los pueblos, pocos y muy distantes (Villar, La Parrilla, Olivares, Almarcha, Villalgordo, Villaescusa), apenas rompen la monotonía de la llanura. Ni una granja, ni una choza la animan. En algún cerro se dibuja la silueta de un arruinado torreón, vigía caduco de la soledad. Un punto movedizo allá lejos, en la carretera, da, de pronto, sensación de vida: es el coche de línea que hace el servicio entre Cuenca y Belmonte. Pronto el auto lo deja atrás. Cruzamos un pueblo: las gentes miran el Panhard como algo fantástico y sobrenatural. De nuevo estamos en la soledad del camino, y yo, a quien el complicado mecanismo de estos vehículos inspira siempre alarmante sospecha de *fragilidad*, pienso con terror en una *panne* que nos detuviese en la carretera, sin más *porvenir* que aquel odiado coche ¡y sus quince horas de caminata! Por fortuna, la bondad del auto y la maestría del conductor nos hicieron recorrer los 100 kilómetros sin el menor tropiezo (1).

(1) El viaje puede hacerse también por el ferrocarril de Madrid a Alicante, hasta la estación de Socuéllamos, y desde ésta por carretera de 35 kilómetros. Hay servicio de coche de línea.

Hétenos en Belmonte, camino del castillo. Todavía, a pesar de mis treinta años de excursionismo, me emociona la primera visión de un monumento. Bajo su dominio, me encaro con la célebre fortaleza que, en el cerro de San Cristobal, levantara el "magnifico y virtuoso señor" don Juan Pacheco, Marqués de Villena, mayordomo mayor del rey Enrique IV, protector, con su cuenta y razón, de la Beltraneja. ¿Fecha? En la escritura de acuerdo que firmaron el noble y la villa, a 12 de Octubre de 1456, sobre la construcción de la muralla (1), se declara que, a la sazón, el castillo "se faze". Parece, pues, estar en lo firme Madoz, que escribió (2) que la obra se principió en 1455. La conclusión la fecha el mismo autor en 1470, lo que es muy verosímil.

Como me propongo trazar aquí sólo una *impresión de excursionista*, no me entregaré a investigaciones *analisticas* de la fortaleza, que acaso suministrarán Enriquez del Castillo, Palencia, Pulgar, Salazar y Castro, Sitges y demás cronistas de Enrique IV, de "la triste reyna" y de los "claros varones" que ilustraron, y a sus veces ennegrecieron, la segunda mitad del siglo XV. Seguramente el castillo jugó papel importante en aquellas campañas de 1475, en las que, combatiendo el Marqués de Villena con los "isabelinos", el Conde de Paredes le tomó muchas de las fortalezas comarcanas: San Clemente, Chinchilla, Albacete, Almansa, Iniesta y otras, hasta 24 (3). Una tradición dice que en la de Belmonte moró la Beltraneja, retenida por Pacheco, so color de guarda y protección, de las que se libró la infortunada princesa huyendo por la puerta del recinto que ahora nombran con su apodo. Ninguno de los historiadores cita a Belmonte en la lista de los castillos en donde estuvo; suenan tan sólo Madrid, Buitrago, Escalona y Trujillo. Después, aconteció lo de siempre: lentos siglos de abandono y ruina. Cuando el viajero Quadrado lo vió, el patio derribado, los techos caídos, la maleza enseñorada, ponían tristeza en el ánimo.

Un día, muy mediado el último siglo, de pesado carruaje de camino (4), descendió ante la puerta una triste dama, a quien el acaso se complaciera en elevar a los más altos puestos, para sumirla luego en las

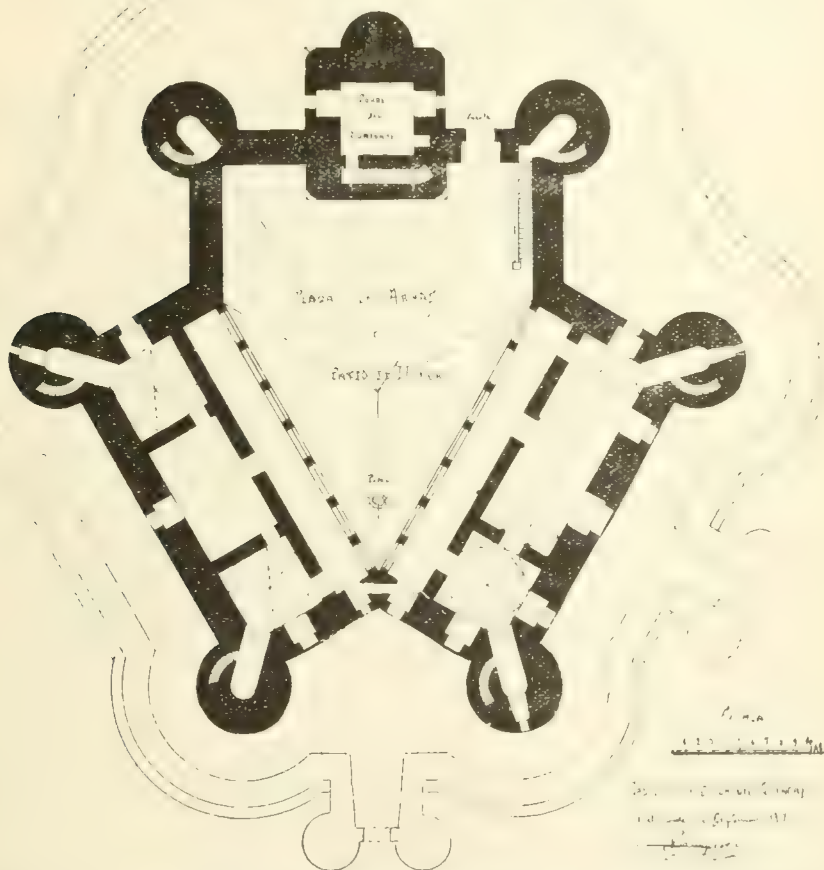
(1) La copia Quadrado en *Castilla la Nueva,* tomo II, pág. 366.

(2) *Diccionario Geográfico y Estadistico.*

(3) *Tres décadas de las cosas de mi tiempo,* por Alonso Fernández de Palencia, traducción de D. Antonio Paz y Melia, tomo IV, déc. 3.ª, libro 23, cap. IX.

(4) Se conserva en el patio del castillo, muy deteriorado.

más horrendas simas en que una esposa, una madre y una soberana puedan hundirse. Allí, en una estancia del castillo, aparece un retrato suyo; la excepcional belleza, el aire regio y el enlutado vestido la nombran: Eugenia de Montijo, emperatriz un día de los franceses. Como



sucesora de los Pachecos, puso empeño en salvar de la ruina la histórica residencia de sus ascendientes. Por su esfuerzo, la fortaleza de Belmonte, limpia de hierbajos y escombros, rehecha de adarves y de almenas, cuidada y completa, produce, al exterior, impresión de integridad y vida. Al interior, ya es otra cosa; alguien (1), mal avenido con su inhabitabi-

(1) Una comunidad de frailes que lo ocupó hasta 1885.

lidad, levantó nuevas galerías en el patio, abrió puertas en las torres, construyó escaleras, pisos y techumbres, ¡y pintó portadas, ventanales y altarjes del más escandaloso color de chocolate que imaginar pueda el mayor enemigo del Arte!

Elevemos el espíritu sobre esas *miserias*, y admiremos la fortaleza señorial de los Pachecos. Gallardamente se yergue en la cima de un cerro, que algunos grupos de pinos animan y embellecen. La silueta es primorosa: el claroscuro de la masa, soberbio. Un primer recinto almenado, con tres puertas muy bien defendidas, lo rodea. Penetramos. Yo no vi en España disposición más especial. Los castillos españoles o la tienen irregular, siguiendo el accidentado perímetro de una eminencia, o son, donde la planicie lo consiente, de perfecta planta cuadrangular. El de Bellver (Palma de Mallorca), circular, es rara excepción. Este de Belmonte lo es también. Sobre la base de un triángulo equilátero (el patio) se agrupan sendos cuerpos en los lados: dos contienen la residencia señorial; uno, algo menor, es la torre del homenaje, la verdadera parte militar y defensiva. En conjunto, resulta una planta triangular estrellada. Exteriormente, alternan los muros seguidos, con otros en ángulo entrante. En todas las esquinas, torreones cilíndricos defienden de flanco las cortinas. Mi ignorancia en las artes de Vaubán me impide conocer las excelencias o los defectos guerreros de tan rara disposición; pero, *por instinto*, me permito creer que la inspiró más un capricho personal que ningún precepto de castrametación o de poliorcética. Posible es que ande equivocado.

El primer recinto con adarve y, bajo él, cañoneras, presenta la, en mi sentir, anomalía de tener tres puertas. La principal, "la del campo", era la más expuesta a los ataques, pues las otras dos abren dentro del recinto amurallado de la villa. Por eso es la más fuertemente fortificada, y por eso colocaron frente a ella la gruesa torre del castillo. La cual defiende, al par, la entrada a la fortaleza, que es más de *palacio* que de *castillo*, adintelada, con arco trilobulado encima, en cuyo tímpano campea una figura, ya algo borrosa, con escudos nobiliarios. Traspuesta, nos hallamos en el patio; aún alcanzó Quadrado a ver sus galerías, que eran de arcos rebajados, muy adornados de follajes y colgadizos; bellísima obra, pues, de estilo gótico florido, sustituida modernamente por una horrenda arquería de ladrillo. En un ángulo están los restos de un monumental pozo, de pilares elizoidales y frondas, que armonizarían preciosamente con las antiguas galerías.



Torreón antiguo del castillo.

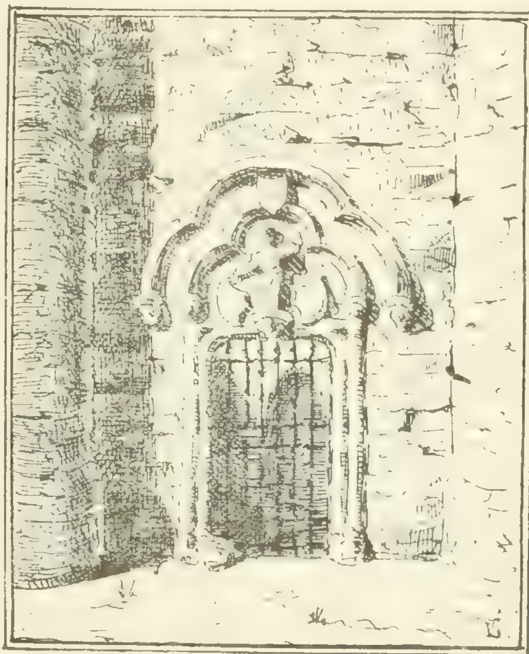


Pozo en el patio.



Torrecillas de la puerta hacia la Villa, en el primer recinto.

Único acceso a los pisos altos fué la estrecha escalera al descubierto, que se ve en un ángulo; de allí, por otras embebidas en muros y torreones, se comunicaban salones y adarves. Dos de aquellos merecen cita: el de "corte" rectangular, grande, con embocaduras de puerta y friso góticos; y el que dicen que fué capilla (?) con dos ventanas, en cuyas jambas, anchas por el gran grueso de los muros, trepa una exuberante y pétrea enramada, que pueblan figurillas humanas y de animales de todas castas; labor de ese estilo gótico "naturalista" que tiene en España especial manifestación, y que ha de estudiarse como un precedente del "manuelino" portugués (1). La techumbre de esta cuadra es góticomudéjar, piramidal, octógona, por cuatro trompas; octógona después, pero en sentido inverso, con el intermedio de un friso de mocárabes. Portadas y chimeneas adornan otras estancias. En una llama la atención la techumbre, no por su gran belleza, sino por el raro capricho de ser giratoria, con objeto de obtener un juego de luces y colores por los vidriados fondos de los casetones; y, al mismo tiempo, una cierta música por el tintineo de campanillas, del friso colgadas (2). ¡Inocentes distracciones en los ocios del encastillamiento! Un adarve, con merlones de remate escalonado, corona todo el castillo; en los torreones, avanza sobre una hermosa cornisa con ménsulas.



(1) Véase mi artículo: "Una evolución y una revolución de la Arquitectura española" (Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.—Madrid, 1915).

(2) En el castillo de Olite (Navarra) hubo un juego análogo; una serie de discos de cobre, colgados de la techumbre, que al chocar movidos por el viento, producían sonidos armoniosos.

La torre del homenaje es fortísima, con enormes muros. El recinto más bajo no tuvo entrada (la que ahora hay se abrió modernamente); era un *in pace*, sin luz ni ventilación. Un agujero en la bóveda servía para descolgar al preso. Encima, una estancia (en la que aquel agujero se abre), era cuerpo de guardia. Más arriba, la plataforma almenada fué lugar del vigía, amenaza de la villa, defensa de la fortaleza (1).

. . . .

. . . .

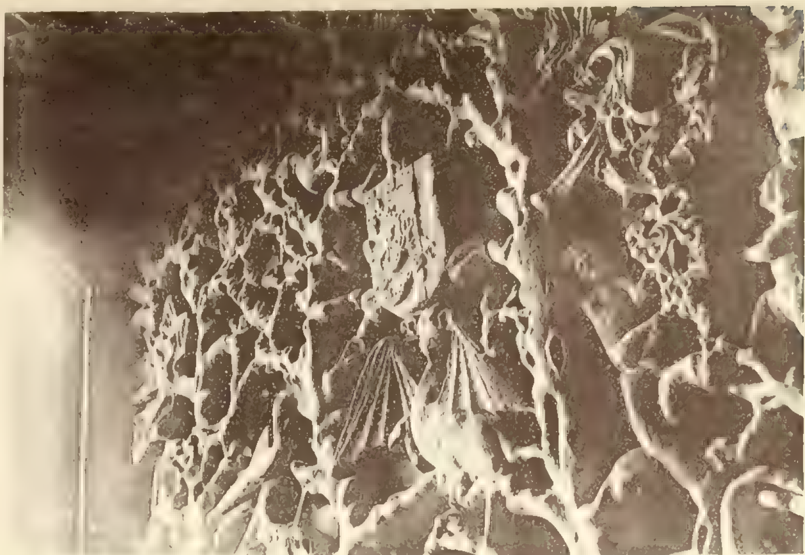
Febril, rápidamente, paso unas horas entregado a la contemplación del monumento, a medir su planta (2), a fotografiar sus bellezas. Pero llega la de *pensar en la vida*. En amplio portalón de la posada nos espera el almuerzo. ¡Suerte fué que la señora de Kleisler lo previniese en Cuenca! Sin su videncia de experta *ama de casa*, fuerza hubiera sido contentarse con unas simples sopas de ajo y, a lo más, alguno de aquellos esqueletos con plumas (vulgo pollos) que correteaban por el corral. Esa *compensación* de la escasez de alimentos, la posada se remozaba y embellecía con blanqueos, pinturas y fregados. ¿Qué acontecimiento se avecinaba? Pronto lo supimos: las ferias de la villa, con toros en los que estoquearía Belmonte. ¡Belmonte en Belmonte! ¿Hay una cosa más lógica?

Reconfortados con el suculento almuerzo, visitamos la Colegiata, guiados amablemente por el señor cura. La que en tiempos era parroquia de pobre fábrica, convirtióse en Colegiata y en suntuosa construcción por el poder del Marqués de Villena. Es iglesia de tres naves, con tres capillas en la cabecera y muchas laterales; lo más, de estilo gótico decadente, aunque de dos épocas. La capilla mayor es hexágona irregular, de estilo aún severo (mediados del siglo XV). La hermosean cuatro arcos sepulcrales, en los que *oran* sendas estatuas de mármol, de muy buen cincel, de arte "Renacimiento"; representan a los nobles Alonso Téllez

(1) Recientemente se han hecho y publicado dos estudios sobre el castillo de Belmonte, ambos muy estimables: *Castillo de Belmonte en Cuenca*, por D. Roberto García-Ochoa Platas, arquitecto (presentado y premiado en el concurso del Círculo de Bellas Artes de 1914).—*El Castillo de Belmonte*, por Emilio Larrañaga Mendia premiado en el concurso de la revista conquense *Papel y Tinta*, 1915).

(2) Creo que por primera vez ahora, hecha y publicada, pues la contenida en el trabajo del Sr. García Ochoa, cit., era sólo un croquis del conjunto de las murallas y de la fortaleza. En la que aquí se presenta, el primer recinto sólo se pone como *aproximado*, pues me faltó tiempo para medirlo y dibujarlo con exactitud.

CASTILLO DE BELMONTE (CUENCA)



Jamba de la capilla.

VILLAESCUSA DE HARO (CUENCA)



Exterior de la capilla de los Ramírez de Fuente Leal.



COLEGIATA DE BELMONTE (CUENCA)
Sepulcro de la esposa de D. Alfonso Téllez Girón.

Girón y su esposa y Juan Fernández Pacheco y la suya. De estilo más decadente son las naves, ya del siglo XVI, al que pertenece el maestro Marquina, que intervino en la construcción hacia 1531. Detalles notables: varias rejas "platerescas"; un retablo gótico, de talla; los tableros de la sillería del coro, con escenas del Antiguo Testamento, góticas del siglo XV, empotradas en un Orden apilastrado del XVIII, y que, según dicen, eran las de la sillería antigua de la catedral de Cuenca, allí trasladadas al hacer, en este tiempo, lo que hoy tiene la iglesia capital de la diócesis.

Tras veloz visita a la villa (que por las murallas, ruinas de iglesias y hospitales confirma lo de haber sido "insigne y populosa", como rezan los documentos del siglo XV), ocupamos de nuevo el auto. El tiempo se pone amenazador: nubes preñadas de agua, rayos y truenos van cubriendo el cielo. ¿Nos dejarán llegar a Cuenca con felicidad?

Pasamos por Villaescusa de Haro: en lo alto, un palacio y una iglesia, *nos invitan* a una visita. Vamos allá. Los villaescuseños nos miran como a bichos raros. No obstante, amables y complacientes, se prestan a facilitarnos la entrada en la iglesia y en el palacio. Lo que no obtenemos es la visión de una famosa custodia, que dicen ser obra de Becerril. Se conoce que nos toman por unos chamarileros. ¡Los hay con auto blasonado! Rápidamente apunto en mi cuaderno de viaje lo que veo, "Iglesia con una hermosa capilla del tiempo de los Reyes Católicos, gótica-toledana, cuadrada, con bóveda de crucería, tribunas con antepechos, sepulcros, ingreso de tres puertas, con guarniciones de arcos conopiales, frondas y estatuas policromadas; tres rejas de igual estilo, no grandes, pero de *primera categoría*; retablo enorme gótico-renacimiento, dorado y policromado, magnífico." "A un extremo del pueblo se alza una ala de un magno edificio civil, sin concluir, de piedra y estilo "Renacimiento" muy primitivo; notables las ventanas, apilastradas, con copetes semicirculares, en cuyos centros hay bustos muy buenos, a lo *heroico;* todo cuajado de menudas labores, en la *manera* de Francisco de Colonia, recordando mucho ciertos elementos del palacio de Peñaranda de Duero. En el patio (que no se concluyó), hermoso mirador del mismo estilo."

Vistos ambos edificios, vienen a la memoria los datos que leí en algunos libros. La gótica capilla titulada de la Asunción la fundó el célebre D. Diego Ramírez de Fuente-Leal o de Villaescusa, Deán de Grana-

da a raiz de la reconquista, Capellán y Consejero de doña Juana de Castilla, Obispo de Astorga, Málaga y Cuenca, embajador en Francia e Inglaterra, Chanciller de Valladolid, etc., etc., etc. Fué en 1507 cuando el sabio D. Diego levantó la capilla para enterramiento de sus padres y hermanos (1). Las estatuas sepulcrales son de su sobrino D. Eugenio Carrillo y de su mujer doña Luisa de Muñatones, que las mandó labrar.

Del edificio civil, dice Madoz (2) que lo fundó el citado D. Diego para establecer una Universidad, después de ser promovido a la Silla de Cuenca, y no lo terminó por saber que Cisneros había establecido la de Alcalá; haciendo entonces el Colegio Mayor de Cuenca, en Salamanca, el año 1525. Salta a la vista que son muy discutibles los datos antedichos. D. Diego subió a la Sede conquense en 1521 (3), después de cuyo año fué, según Madoz, la fundación de la malograda Universidad de Villaescusa; Cisneros había hecho la de la alcalaína en 1498. ¡Atrasado de noticias andaba el buen Obispo, si tardó más de veintitrés años en enterarse de la decisión del gran franciscano! Indudablemente no fué aquella la causa de la inconclusión del edificio de Villaescusa. Su estilo, por otra parte, está muy distante de 1498; trayéndolo a los de 1520 a 1530, nos acercaremos a la verdad. Como el fallecimiento de D. Diego fué en 1531, es verosímil que éste fuese el motivo de la paralización de la obra.

Mas, ¿quién se mete ahora en tales disquisiciones? Al auto, y de prisa, pues la tormenta, cada vez más amenazadora, nos promete un disgusto.

Por suerte, todo se redujo a unos cuantos relámpagos y un poco de agua. A las ocho de la noche entrábamos en Cuenca, gozosos de la provechosa, agradable e interesantísima excursión, efectuada en solo doce horas. ¡Y pensar que todavía andaría rodando el coche aquél que encontramos por la mañana!

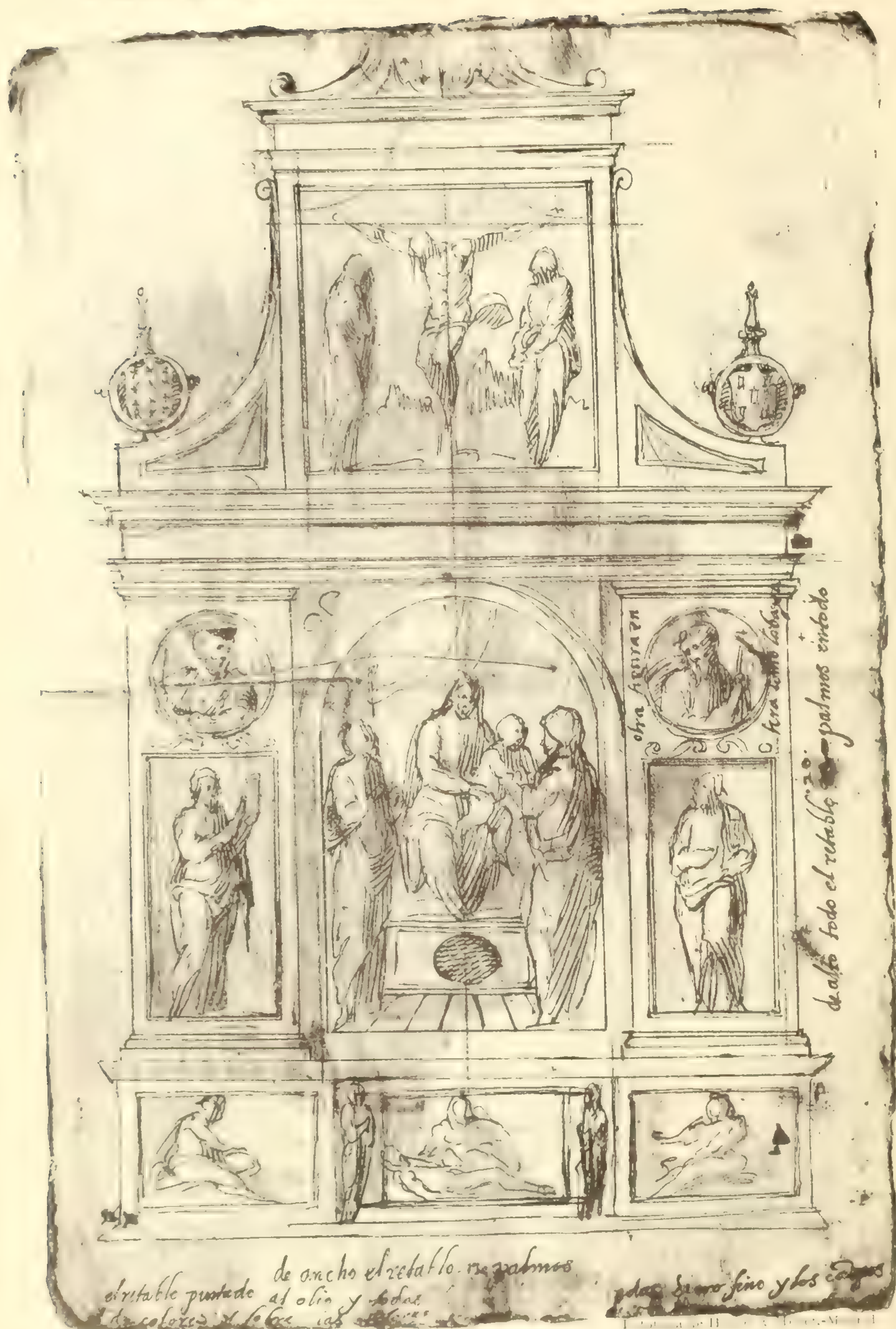
VICENTE LAMPÉREZ Y ROMEA

Cuenca-Madrid, Octubre de 1917.

(1) *Noticias de todos los ilustrísimos señores Obispos que han regido la Diócesis de Cuenca,* por el Dr. D. Trifón Muñoz y Soliva. Cuenca, 1860, pág. 179.

(2) *Diccionario Geográfico y Estadístico.*

(3) Vid. Muñoz, obra citada.



TOMÁS PELIGUET O PELEGRET. Muestra de un retablo, de pinturas, para Batea (Tarragona), que se acompaña al contrato otorgado en 1547.

TOMÁS PELIGUET O PELEGRET

PINTOR DEL SIGLO XVI

Andrés de Ustarroz y Jusepe Martínez nos dieron noticias de este artista.

Más tarde, D. Francisco Zapater y Gómez amplió las notas que sobre el pintor había dado a conocer Jusepe en sus *Discursos practicables.*

Dice Zapater que después de *Aponte*, y a principios del siglo XVI, volvió a España, desde Italia, el pintor toledano *Pelegret* o *Pelegrín;* había sido en Roma discípulo de *Baltasar de Siena* y de *Polidoro de Caravaggio*, a quien imitó en el modo de pintar en el claroscuro; se estableció en Zaragoza por la citada fecha y pintó varias fachadas de templos y edificios, al fresco, las cuales ya no existen.

Su gran perspectiva, excelente dibujo y fecunda invención, inspiraron a los artistas aragoneses buen gusto y valentía en este género.

Falleció en esta ciudad a los ochenta y cuatro años, y con él la buena manera de pintar de blanco y negro.

La sacristía de la Catedral de Huesca está pintada por él, y en el derruído convento de Santa Engracia existían en su sala capitular dos cuadros que se creía fuesen de su mano (1).

El cultísimo investigador D. Ricardo del Arco publicó en esta Revista, en el número correspondiente al tercer trimestre de 1915, un curioso y completo estudio sobre *Peliguet.*

Publica documentos sobre las obras que *Peliguet* efectuó en Huesca, de las que se conservan el retablo de la Llimosna y algunas de las figuras de los Profetas del Monumento del Jueves Santo.

También se obliga a pintar unas vidrieras *al aceite*, aserto que destruye una de las innúmeras fantasías de Jusepe Martínez, que dijo que *Peliguet* nunca empleó este procedimiento pictórico.

(1) *Apuntes histórico-biográficos acerca de la Escuela aragonesa de pintura*, por D. Francisco Zapater y Gómez. Madrid, 1863, páginas 9 y 10.

Nosotros no hemos logrado encontrar de *Tomás Peliguet* o *Pelegret*, pues de ambas maneras se firma, más que los contratos para pintar el retablo mayor de la iglesia de San Miguel de los Navarros, en Zaragoza, obra escultórica sobresaliente ejecutada por *Damián Forment* y *Gabriel Yoli*, la pintura del Monumento de la Magdalena en la citada ciudad y un contrato con D. Lorenzo de Heredia para pintarle un retablo para su capilla en la iglesia de Batea (Tarragona).

Todos estos contratos se encuentran en el Archivo de Protocolos de Zaragoza, manantial inagotable en el que se guarda la verdadera historia social, política y artística de pasados siglos.

Los documentos de los Archivos de Protocolos han descorrido el tupido velo que ocultaba tanto nombre de eximios artistas, de los que no teníamos noticia alguna.

En el contrato de *Tomás Peliguet* para pintar el retablo de San Miguel de los Navarros, nos da a conocer su patria: Italia.

Que fuera discípulo de *Baltasar de Siena* o de *Caravaggio*, creemos que es una de tantas fantasías, como el llamarlo toledano.

En tiempos pasados, por el afán de dar la nota original, no se reparó en inventar las mayores fábulas, sin contar que en tiempos posteriores, cuando la tinta estaba decolorada y el papel deteriorado por la vejez, nos enteramos de la *verdad* en la pura fuente que ellos desdeñaron cuando estaba reciente su caudal.

Podemos repetir lo mismo a lo referido sobre la pintura al óleo y al claroscuro, procedimiento el último que, según algunos, empleó únicamente *Peliguet;* en el contrato de la Magdalena indica que pintará por ambos procedimientos.

En el año 1547 celebró el pintor de que tratamos un contrato con D. Lorenzo de Heredia, por el que se obligaba *Tomás Peliguet* a hacer un retablo igual a la muestra que ante el notario había trazado y que incluía en la capitulación.

El retablo tenía que ser colocado en la villa de Batea (Tarragona), en la capilla de San Juan, y recibía en pago 800 sueldos dineros jaqueses.

La fototipia que acompaña a estas líneas nos da idea de la manera artística de *Peliguet*.

La factura es italianísima, procedimiento seguido ciegamente por los pintores aragoneses o los que en Aragón trabajaron desde el segundo

tercio del siglo XVI, y en el que fué maestro insigne, tal vez uno de los mejores pintores españoles de esta época, *Jerónimo Vicente Vallejo*, algunas de cuyas obras han sido atribuídas a *Juan de Juanes*.

CONTRATO DEL RETABLO

(A. P. de Z.—Protocolo de Juan López del Frago.—Lig. 3 y 4. E. 22.)

"Die XIII mensis et anno qui supra... (enero 1545) en la villa de Fuentes, etc. Capitulacion y Concordia:

Eadem die. Capitulacion y Concordia fecha y pactada entre los magnificos Lorenço de Heredia, infançon, habitante en la villa de Fuentes, etc., de la vna parte y mastre Tomas Peliguet, pintor, sobre vn retablo, quel dicho masse Tomas se hobliga hazer al dicho Lorenço de Heredia, de la forma siguiente:

Primeramente. El dicho masse Tomas se hobliga de hazer el dicho retablo, de la forma y traça questa debuxado en vn paper aqui afixo; pintado, hecho de fusta, dorado de horo fino y de colores finas al azeite, y esto echo y acabado en toda perficion a costas del dicho masse Tomas, el qual retablo el dicho Lorenço de Heredia, ha de hazer llevar a sus costas a la villa de Batea; y el dicho masse Tomas se hobligua a dasentarlle a sus costas en la iglessia de Batea en la capilla del señor San Juan. El qual retablo el dicho masse Tomas se hobligua de darlo echo y parado como dicho es asta el dia de Pascua de Resurecion primero veniente.....

Item. Es pactado quel dicho Lorenço de Heredia, se hobligua de dar y paguar al dicho mastre Tomas, por el dicho retablo, ochocientos y ochenta, sueldos dineros jaqueses, et en esta manera: luego de presente dozientos y veinte sueldos, et y cuando estubiere hecha la metat de la hobra y pintura del dicho retablo trezientos y treinta sueldos, y la restante cantidat, el dia que fuere acabado y assentado el dicho retablo en la dicha capilla del señor San Juan, etc.

A lo qual tener y cumplir la vna parte y la otra se obligaron cada uno dellos sus personas y bienes, assi mobles como sedientes, habidos y por haber en todo lugar, etc., renunciantes, etc., juraron, etc., fiat large, etc.

Testes Juan Cunchillos y Pedro de Capua, habitantes en la villa de Fuentes".

MANUEL ABIZANDA Y BROTO

VISITANDO LO NO-VISITABLE

Apéndice a la visita a la clausura de la Encarnación

Di en la primera parte de este estudio nota fiel de mi visita a lo recoleto de la fundación monacal de la reina doña Margarita. Y no dejé en ella de tener en lo posible en mi recuerdo los textos descriptivos que entonces conocía, y en mi mano algunas notas documentales que llevaba anotadas. Pero ni todas éstas, las que debí llevar, ni todos aquéllos, los que podia haber conocido. Creo, pues, útil hacer aquí un mayor trabajo de acoplamiento de las varias informaciones, investigación ésta que desgraciadamente no puedo hacer, volviendo con tranquilidad a la misma clausura.

Los textos descriptivos los aprovecharé primero. Son el del Licenciado Muñoz en el promedio del siglo XVII, del cual vienen, con algo de infidelidades y de adiciones, quizá el de D. Santiago Sebastián Castellanos y los de D. Antonio Campany Montpalau (nieto) en el siglo XIX y el del Sr. Garcia de Armesto, recientemente. Es independiente de ellos el cortísimo texto de Ponz, referente a la clausura, con una adición (de lo inédito) de Cean Bermúdez.

Para la crítica apurada en la historia del arte, el aquilatar el origen, época y autoridad de las atribuciones de cuadros y esculturas, importa mucho más de lo que pueda pensar el lector benévolo.

De la mía, más nueva y decidida, de la tabla del Nacimiento a Luini, va a ver el lector la prueba bien concluyente luego.

El Licenciado Luis Muñoz publicó en 1645, en la Imprenta Real de Madrid, un volumen grande de la *Vida y virtudes de la venerable madre Mariana de San Joseph*, es decir, de la fundadora de la Encarnación, verdadera autora de lo más del libro. En éste (cuya portada desconozco, falto como está de ella el ejemplar del Sr. Allendesalazar que tengo a la vista), los capitulos IV al VIII del libro 4.° (ya de la propia minerva del escritor), contienen una minuciosa descripción del templo, convento y todas las dependencias, texto aprovechado (veo que sin nuevas visitas a la clausura) por libros del XIX (Campany Montpalau, nieto) y del siglo XX (Garcia de Armesto). Es de interés confrontar esa descripcion con la mía, hecha al dictado de los ojos, no de texto alguno, recor-

dando también el breve texto de Ponz (apéndice a la primera edición del tomo V, incorporado en su lugar en las ediciones segunda y tercera). El libro de Castellanos no lo he podido consultar; no está en la Nacional, ni en el Ateneo, ni en la Academia de la Historia; figura en el Catálogo de la de San Fernando.

El Licenciado Muñoz, repito que minuciosísimo hasta en la descripción de cuadros (de los cuadros que alcanzó: todavía no el *Pereda*, el *Jordán*, etc.), se olvidó casi siempre de citar nombres de artistas. Por excepción cita a *Carducho*, como autor de los tres retablos de la iglesia (detalladísimamente descritos) y del gran cuadro del refectorio, y a *Gregorio Hernández*, el escultor como autor de un Cristo a la columna de historia milagrosa (que no me pareció suyo), de una Inmaculada y del Cristo yacente por mí citado (1). Ni más, ni menos.

Ni más, ni menos, digo, pues ni con publicarse el libro, dedicándolo al Rey la Priora, Madre Aldonza del Santísimo Sacramento, y con describirse la capilla de la misma monja, y detenidamente el cuadro de ella del Apocalipsis, y con estar éste firmado por *Van der Hamen*, se creyó obligado el autor a citar el nombre de este grande y olvidado artista.

Así, que las noticias que hoy nos da el Licenciado Muñoz, nada ilustran, pues lo de Gregorio Fernández es de estilo tan inconfundible, apenas se ve cosa suya, y lo de Carducho todo, es decir, retablos y cuadro del refectorio están ahora de reciente documentados por datos del Archivo de protocolos de Madrid, rebuscados por D. Cristobal Pérez Pastor y publicados (póstuma la obra) por la Real Academia Española.

En este texto, varias veces copiado en los libros más modernos citados, ya se dice algo que yo no me rindo a creer que sea verdad y que no sea trastrueque de especies verdaderas, dando cambiada la cosa. Me refiero a las series de cuadros que llenan respectivamente el claustro bajo y el claustro alto. Los del claustro bajo, grandísimos, acoplados a las medidas y espacios de sus paredes, son de arte español, bajo Felipe III (italianizado, claro está), y se ven en absoluto pensados, ordenados, distribuidos y pintados para el lugar que ocupan. Son los que Ponz atribuyó (creo que con error) a *Vicencio Carducho*, que yo no creo que sean tampoco de *E. Caxés,* pero que por ahí "andan". En cambio, en el claustro alto hay otra serie de multiplicadísimos martirios de santos, muestrario de la terrible inventiva de los cruelísimos perseguidores del

(1) "Costó su hechura (del Cristo á la columna) muchas oraciones, logradas en el acierto; los ojos, la suspensión del rostro admirable, las heridas frescas..... Está el cuerpo tan perfecto, que se palpan los encajes de los huesos; los nervios y las venas; a las arterias sólo les falta pulsar."

nombre cristiano, que Ponz (tan conocedor del arte italiano del tiempo aquel y además conocedor de los originales) declaró copias de los cuadros que pintó en Roma *Antonio Pomeranci (Roncalli delle Pommerancie).*

Repito que creo que el Licenciado Muñoz o la Madre Aldonza trastocaron las notas, y así resulta en los textos del siglo XVII, del XIX y del XX citados, lo que el texto del XVII dice así: "Los arcos (del claustro bajo) están adornados de quadros..... de la vida de Nuestra Señora, y Passion de Christo..... de mano de vn gran pintor Romano; diólas el Cardenal Zapata, al hábito de su sobrina la Madre María del Nacimiento" (y luego describe los asuntos). Y, en cambio, al claustro alto, se expresa así: "En las correspondencias de las paredes de todos quatro lienzos estan puestos vnos quadros grandes de pinturas de los Mártires..... etc. Diolos el Rey fundador, Don Felipe III."

Ayúdame a creer lo que creo, y a imaginar el trastrueque de una y otra noticia, las circunstancias siguientes: 1.ª, que lo regio es la Vida de María, y lo ajustado a las medidas del claustro, hecho adrede, por tanto; 2.ª, que sería rarísimo que Felipe III encargara a Roma las copias de los *Pomeranci*, que él no conocía, y 3.ª, que precisamente, y por el contrario, el Cardenal Zapata vivió en Roma como embajador de España (y en Nápoles de Virrey), y tan abonado era que pensara en hacer traer de allá ese "Museo pintado de maneras de martirio". Todavía añadiendo que el texto refiere el regalo cardenalicio a la profesión de la sobrina de Zapata, Sor María del Nacimiento, que esto ocurrió en 1624, cuando le recuerdo en Italia precisamente unos años antes.

Cabe, del sospechado texto del Dr. Muñoz, otra inesperada deducción: aquello de "de mano de un gran pintor Romano", ¿se referirá a nuestro pintor español *Bartolomé Román?*

Vamos a examinar esa hipótesis:

El Licenciado Muñoz describe y celebra mucho el gran cuadro de la Parábola de las Bodas, en la sacristía (pública), sin decir que es obra firmada por Bartolomé Román; después cita también siete de los ocho cuadros de los Arcángeles (capilla de los Angeles, en clausura), y tampoco dice que son obra de Bartolomé Román (firmados tres). Eso demuestra que ni las monjitas en sus informaciones, ni el escritor que las recogía, daban importancia a tales menudencias de arte, aun en los casos de celebrar y ponderar el mérito de la obra. La mera publicación del libro por el Licenciado Muñoz, ya dice que los cuadros de los Arcángeles son anteriores a 1645, aunque ya dije cuál se acercaba su estilo al de Valdés Leal, entonces en Andalucía y de solo veintitrés años de edad. El cuadro de la Parábola tiene fecha en la firma, la de 1628, y ofrece el artista un estilo mucho más apretado, de factura como entre la de *Carducho* y la de *Pereda,* menos jugosa, más dura. ¿Podemos, retrocediendo todavía más, admitir un *Bartolomé Román* todavía más mozo, en estilo plano, en

pintura de poco complicada técnica, cual un *Caxés?* Sólo así me imagino posible que el Licenciado Muñoz se refiera a nuestro *Bartolomé Román* en los grandes cuadros del claustro bajo: "de mano de un gran pintor Romano".

Y con este motivo diré a mis lectores que, al publicarse en los periódicos la visita regia a la Encarnación, y que yo había mostrado a S. M. la Reina en ella obras de *Bartolomé Román*, recibí una amabilísima carta de D. José María Santamera, de la parroquia de San Juan Bautista de Béjar, dándonos la noticia, absolutamente inédita (la creo), de que un cuadro de Nacimiento, con San José y ángeles, lienzo de 1,50 × 1 metro, allí guardado, está firmado así: "Bartolomeus Romanus me faciebat ann.º 1629". Aprovecho la ocasión para dar públicamente las gracias a mi ilustrado y desconocido comunicante. El Sr. Gómez Moreno (que lo de Béjar tenía anotado en su "Inventario" inédito de la provincia de Salamanca), en el no menos inédito de la de Avila, cita e gran cuadro de la capilla "del Cardenal" de la Catedral de Avila (al claustro), que representa la *Aparición de la Porciúncula*, firmado así: "Bartolomé Romano fat.". Todavía otro cuadro, el de San Anselmo de Cantorbery, hoy en las Clínicas del Hospital de Madrid, éste firmado "Bartolomé Romano. Faciebat en Madrid, 1639", cuando el San Gil Abad y el San Pedro Celestino, del Consejo de Estado, están firmados por "Bartolomé Román. Faciebat en Madrid, 1616", y por "Bartolomé Román", a secas.

La frecuencia con que se firma más que "Román", "Romano", ¿autoriza a pensar que a él se refiera el Licenciado Muñoz en la ya tres veces repetida frase "de mano de un gran pintor Romano"? No sé; pero conste que Bartolomé Román, discípulo de V. Carducho, después influído por Velázquez, acabó por ser maestro de Carreño, y que no se marcan mal las semejanzas sucesivas con sus maestros y con sus discípulos a la evolución de su propia obra, tal cual se nos alcanza a conocerla.

Del muy relativo aprecio y del escaso juicio sobre obras de arte que muestra nuestro escritor del siglo XVII (como otros del tiempo), nos va a dar, finalmente, cumplida idea lo poco que dice del soberano cuadro de BERNARDINO LUINI, que dimos reproducido en esta Revista, que era tan desconocido y tan inédito. Porque el Licenciado Muñoz describe con extremadas ponderaciones el Relicario, sus frescos, etc., etc., pero de la tabla, ¡que hoy bien valdría el millón de pesetas!, solamente dice, en cambio, lo siguiente: "Ciérrase todo este divino adorno con un quadro de pincel, en tabla de Nacimiento; y por la parte de adentro (de la propia tabla de Luini, recuérdese lo que dijimos nosotros) está pintado vn cordero sentado sobre el libro....." Ni más, ni menos.

¿Se asusta el amable lector de lo que he dicho del *millón?*

Pues conste que la composición, hasta ahora adivinada por las copias antiguas subsistentes, creído perdido el original y por mí hallado en lo recoleto de la Encarnación, ya había llamado poderosamente (según ahora veo) la atención de la crítica: en Italia, en Francia.....

Porque en un bello libro, del que no sé que haya ejemplar en España sino el de la Biblioteca del Centro de Estudios históricos, en mi sección de Historia del Arte, hemos visto ahora de reciente el fotograbado de una bella copia, puntualísima con nuestro cuadro, y el texto que va a ver el lector, para que se convenza del valor de la tabla de la Encarnación y de la atribución que a Luini hice tan decididamente.

"Nella Sagrestia va osservato il quadretto della nascita di Gesú, nel quale si ammirano le due teste di Maria e di san Giuseppe. E una antica bellissima copia di un quadro di Bernardino Luini del quale non abbiamo l'originale: si trova una copia identica a Chantilly. La Vergine, deposto il Bambino nella culla, e in atto di ammirazione affettuosa: il suo sorriso e pieno di una dolcezza materna di tanta soavità che tocca il cuore. Nel fondo visono due pastori che s'avviano alla capanna e piu in alto un coro di angeli inneggia all'evento."

En la misma página el fotograbado "figura 81. Nascita di Gesú, copia antica di un quadro di B. Luini nella Sagrestia dell'Abbazia" (refiriéndose a la muy notable de Chieravalle, cerca de Milán).

(Pág. 161, vol. II del *Milano né suoi Monumenti di Carlo Romussi.*—Milano-Sonsogno.)

D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, que en su "Diccionario" tan esclavizado suele ir al texto de Ponz, cuyas noticias se reduce a ordenar por el orden alfabético, alguna cosa supo después y algunas añadió al redactar su Ms. inédito de la Historia de la Pintura, en los dos tomos referentes a la española (uno perdido, otro salvado en el único ejemplar de la Academia de San Fernando). Allí (p. 146 del tomo V), hablando de Rodrigo de Villandrando, dice: "Pintaba retratos con valentía y buen efecto en Madrid el año de 1630. Son de su mano los de varios personajes de cuerpo entero de la Casa de Austria, firmados en el mismo año, que están colocados en la sala llamada de los Reyes, dentro de la clausura del Monasterio de la Encarnación de esta Corte". Recordará, al caso, el lector que señalé yo su firma, mas tan solo en la pareja de los retratos de los fundadores, ignorando si estaría también en otros perdidos o no vistos por mí. Lo de la fecha no lo recuerdo ni lo pude anotar.

Hablando de los fundadores, tratemos de los otros dos retratos, los máximos en la casa, los colocados en el coro, que son los atribuídos a Pantoja de la Cruz, cuya firma ya dije que busqué en vano. Sobre tales lienzos puedo (por esfuerzo del Sr. Sánchez Cantón) aportar documentación inédita, pero cuya fecha de 1616 es posterior en siete años a la muerte de Pantoja, de quien

presumo que serían los dechados, pero no estos lienzos mismos a que se refieren las dos primeras partidas del documento adjunto.

Pinturas recibidas por María Ana de San Joseph Priora... de Hernando de Espejo guardajoyas... 17 sept. 1616.

el rey nro. sr. cuerpo entero, vestido de pardo bohemio negro, forrado de martas, con el collar del tusón y botones de oro y espada dorada en pie y la mano derecha afirmada sobre vn bufete con sobremesa de terciopelo carmesi y en el una gorra aderezada y en la izquierda unos guantes - dos varas y media y vara y tercia.

—segun y como y del tamaño que el de arriba y este es de la Reyna doña Margarita nra. sra que Dios aya, con saya de ormesi ceniciento, bordado de pardo y aderezada con botones de diamantes y talabarte y cadena de diamantes y en el pecho un anus dei con cerco de diamantes y mangas paxizas bordadas de plata y pardo; en pié y la mano derecha puesta sobre un lebrel grande de Irlanda que es el retrato de Bayrán y en la mano izquierda vn lienzo con puntas.

—al olio sobre lienzo de una ymagen de nra. sra. de Trapana, cuerpo entero, manto blanco forrado en azul y una corona con perlas y piedras con una estrella encima con el Niño en brazos, con vestidura blanca forrada en carmesí de pies sobre una peana blanca—tres varas y quarta y dos baras.

—al olleo sobre lienzo de un Christo azotado en carnes muy llagado con las manos atadas echado en el suelo con vn angel y vn alma al lado de la coluna y en lo alto un letrero que dice "alma duélete de mi que tu me pusiste a así"—con otro letrero que es un lugar de San Pablo —bara y media y bara y quarta.

20 agosto 1616

Cuando mi primera visita a la clausura, habían logrado las monjitas identificar el cuadro último, y nos lo sacaron, y aun lo fotografiamos con ver claro, desde luego, que, si iconográficamente es un dato para explicarnos, como cosa a la sazón corriente, el tema del cuadro de Velázquez, conservado ahora en la *National Gallery* de Londres, es bien distinto éste de su precedente de 1616 como composición, como siluetas y como todo lo que artísticamente importa, aunque la letra descriptiva del documento, igualmente que para el de 1616, hubiera podido servir para describir el cuadro de Velázquez.

Recordando a Velázquez, recuerdo un medianejo cuadro histórico, de suceso, semejante a otro en que (cuarenta y cinco años después) Velázquez intervino como Aposentador Mayor, lienzo que olvidé citar oportunamente (está al pie de la escalera, creo), y al que se refiere la primera partida del Inventario del Alcázar y Palacio de Madrid de 1686, que paso a dar (inédita). *"En el*

Pasadizo de la Encarnación: (4218, numeración Cantón). *Vn País de el Rio Vidasua quando las entregas de la señora Reyna* [de Francia] *doña Ana* [infanta de España] *el año de quince: tiene dos varas de largo y vara y quarta de alto sin marco*". Se conoce que del "Pasadizo" pasó a la clausura el cuadro interesante por tantos motivos. Recordaré que la representación de esa entrega mutua de novias entre las grandes naciones se encargó acá a dos pintores al menos: a PABLO VAN MULEN y a ANGELO NARDI. (V. BOLETÍN, páginas 303 del 1914 y 58 del 1915.)

De cuadros que olvidé citar, vistos en la segunda visita a la clausura, mencionaré aquí (por nota traspapelada) los que examiné en la sala de recibo, no vista en la primera entrada mía, y que es pieza inmediata (y al Oeste) de la portería reglar: hay una gran Virgen de la Leche (velado todo el pecho), firmada por BARTOLOMÉ GONZÁLEZ; dos grandes Apóstoles (tamaño acaso mayor que el natural, cuerpo entero): Santiago y San Juan Evangelista, en pie (ya citados por el Licenciado Muñoz); un cuadro grande del Descendimiento; otro de Jesús en una aparición a un moribundo; otro malejo (por 1600) de Santa Inés..... etc.

En otros lugares vi una más creeré copia que boceto de la Anunciación, de V. CARDUCHO, en el templo, y en un pasillo de celdas dos lienzos alargados de Gabriel y la Anunciada, a $^{2}/_{3}$ del tamaño natural, no sé si parte de lo documentado como de E. CAXÉS, en el interesante documento inédito adjunto, documento que, a pesar del texto, ni por el tamaño, ni la descripción, conviene con el gran cuadro de V. CARDUCHO. Este, además, va ahora confirmado (aparte el testimonio respetable por tan antiguo del Licenciado Muñoz) como autor de los lienzos del altar mayor, de los dos altares colaterales del templo y del cenáculo del Refectorio, por los documentos del Archivo de Palacio, encontrados por Sánchez Cantón. Los justiprecios sabemos que fueron de E. CAXÉS, y precisamente, además de ROELAS, según se puede ver en los aludidos documentos del Sr. Pérez Pastor.

Caxés (Eugenio).

1375 reales q se le hazen buenos por tantos que pago por mandado de su Mgd. a Eugenio Caxes pintor Por la pintura de Pinzel al olio q hizo en un lienço de cinco pies y m.º de alto y cuatro de ancho con su moldura de madera de pino dorada de oro lino y en el dho lienzo Pintada la salutacion del Angel a nra. sra. la figura del Angel yncado de rodillas entre unas nubes con un alba blanca y encima vn ropon amarillo en la una mano vn ramo de azuzenas y la otra leuantada señalando con un dedo arriva y la de nra. sra. assimesmo de rodilla vestida de colorado y el manto azul ultramarino arrimada a un atril en que esta vn libro en vna mano arrimada al Pecho y la otra sobre el atril y de la parte de arriva

una gloria con angeles seraphines y cherubines y una paloma que representa la figura del spiritu sto. en medio con vn resplandor que sale della y abaxo a los pies de nra. sra. un cestico con su labor que la dha pintura hizo el dho Pintor por mandado de S. M. para el monasterio de Monjas recoletas Agustinas que tienen por advocacion el dho misterio de la Encarnacion, donde la dio su Mgd. y sirve en el altar mayor de la iglesia como consta de su real cedula firmada de su real mano y refrendada de Thomas de Angulo fha en ventosilla a 18 de octubre de 1622 años...

Oficio de Guardajoyas, leg. 2.°, 233 vuelto.

Carducho (Vizencio).

2200 reales por cedula de 6 setiembre 1613 as — a buena cuenta y por via de socorro y parte de pago de lo que montare una Pintura q ha de hazer sobre lienzo del Misterio de la Encarnacion con otros santos y coxas anexas a ella para el retablo del altar mayor de la Iglesia del Monesterio de Monjas Recoletas Agustinas de Madrid... y la dha Pintura ha de ser en conformidad de una memoria que dio firmada de su nombre Mariana de San Joseph Priora del dho m.°

Paso Ante Fran.° Ruiz de Ondarroa

Oficio de Guardajoyas. (2.°), 164 vuelto.



II.—En la clausura de Santa Isabel

La visita a la clausura del convento de Agustinas recoletas de Santa Isabel, Madrid, tuvo lugar el día 29 de Diciembre de 1916. Enfermo nuestro consocio el Marqués de Santa María de Silvela, no nos pudo acompañar, y tampoco el Ilmo. Sr. D. Cándido de Manzanos, Rector-Administrador de Santa Isabel, Capellán de honor, Receptor y Juez de la Real Capilla, que tenía obligaciones ineludibles y que nos presentó a las monjas al abrirse la clausura. Sustituyóle de obligado acompañante, muy amablemente por cierto, otro de los Capellanes de la casa.

El permiso del señor Obispo de Sión, Pro-Capellán mayor de S. M., alcanzando a tres personas, pudieron entrar conmigo el fotógrafo profesional y tan entendido D. Mariano Moreno, y de utilísimo ayudante suyo uno de sus hijos. La visita duró como nueve cuartos de hora (cortos), acompañados los visitantes muy bondadosamente por las madres, tres o cuatro, siempre con el velo

a la cara, presididas por la Priora, que es persona muy conocedora de detalles históricos de la casa y de la procedencia de las pinturas, aun por legados o donaciones muy antiguas. Las madres visten de blanco con tocas negras.

Aun orientándose allí, fácilmente se desorienta nuestro recuerdo. Diré que, no orientado el templo, el ábside de la iglesia no está al Este, sino casi al Sur más bien, y, si no nos equivocamos, al Sur, tras del ábside, cae la sacristía reglar (en el piso bajo), y en seguida el gran claustro, cuadrado, del siglo XVII, a mi ver, y cuyo eje coincide con el del templo. Imaginando el lector (sin ser del todo exacto) que dicho eje va de Norte a Sur, añadiré que, salvo la mitad de las pandas del claustro citado, la mitad de la sacristía seglar y la mitad del coro alto a los pies de la iglesia, todas las demás piezas que atravesamos caen al Este de ese eje.

Al Este del claustro dicho, el refectorio y anterefectorio. A la prolongación al Sur de la panda Este del claustro, la gran capilla de las reliquias. Al Este del presbiterio, el coro de las sillas, comulgatorio a la vez, rectangular en sentido perpendicular al eje del templo. Al Este (o lado evangelio) del templo entramos en la tribuna alta, y por otras escaleras en el coro alto, que es más bien una tribuna, aunque amplia. Las demás piezas visitadas, "sala de Reyes" (no sé por qué se llama así), "celda hueca" o de la recreación, y otras varias piezas, caen al lado Este del buque del templo, con o sin la interposición de un patiejo entre las edificaciones de la iglesia y las del convento.

Y es hora de decir que el "Colegio de Santa Isabel" cae entero al otro lado (al Oeste, o lado epístola) del templo; pero es casa del todo independiente, con independiente huerto y con edificación distinta. Hay una puerta de comunicación, cerrada.

Es que la enseñanza seglar, antigua también, no encajaba del todo en la regla agustiniana recoleta y se hubo de decidir por los monarcas la separación; no sé en qué fecha se encargó el Colegio a las madres escolapias. Alfonso XII, al haberlo de reorganizar o resucitar, lo encomendó a las madres de la Asunción, que hoy lo tienen.

Yo no sabía esto; creía casi una cosa y son dos cosas juntas, el colegio y el convento. Acaso en el primero se hallen (o en el Buen Suceso) los cuadros de Atocha, que creí podía hallar en el convento de Santa Isabel, principalmente el Pereda, que necesito ver antes de cerrar una monografía acerca de la obra del pintor. En el convento, lo que hay es alguna cosa del hospital de Monserrat de la Corona de Aragón (el derribado de la Plaza de Antón Martín), que es sabido que, como Santa Isabel convento, como Santa Isabel colegio, como Atocha, como el Buen Suceso, como la Encarnación y como las Descalzas Reales, son patronatos de la Corona, de lo patrimonial de Palacio.

La desilusión mía, no hallando lo de Atocha, se duplicó (aunque lo tenía previsto) al no hallar tampoco en clausura obras de arte que puedan compararse con las de la Iglesia (el RIBERA, los dos CEREZOS, el CLAUDIO COELLO, el AGÜERO, los mismos frescos de ANTONIO GONZÁLEZ VELÁZQUEZ y las copias mismas del RIBERA y del VELÁZQUEZ de El Escorial).

Recuerdos históricos tiene algunos, mas reducidos a lo arquitectónico. Si por tiempo de Felipe IV creo que se hizo el **relicario**, con su cúpula, y en el de Felipe III creeré se hiciera el severo **claustro**, proporcionado (con fuente de cuatro gallones en el centro del enlosado patio); es posible que sean, como dicen, más antiguas las piezas del **refectorio** y **anterefectorio** y, por tanto, partes principales de la casa de campo del famoso Antonio Pérez, secretario de Felipe II. En ella y en sus grandes jardines o cerca, donde había grutas famosas, obsequió el desleal ministro a D. Juan de Austria con fiestas espléndidas, cuando le convenía ser bienquisto del príncipe.

El tal **refectorio** (que tiene vidrios y no cristales en sus ventanas, como igualmente los tienen las ventanas del claustro) hace efecto, por ser de bellos azulejos talaveranos variados y antiguos, el tablero de la media docena (?) de mesas fijas que hay a uno y otro lado, con pies robustos de madera pintada y torneada, siendo de madera, también pintada, los bordes de tales estrechas mesas. El banco de cada una se reduce a un muy estrecho tablón grueso, con pies iguales a los dichos.

En eso de la *azulejería talaverana*, de bello azul, es una preciosidad el solado admirable del relicario, pues los ladrillos y los azulejos (pequeños éstos y grandes, triangulares, cuadrados o de otras formas) se mezclan en gentil dibujo, a base de un lazo octogonal, aún de lejana tradición árabe bajo la cúpula, y a base del pentágono del microcosmos en el espacio rectangular a los pies de la pieza. En los cuatro ángulos, a lo del centro, varios azulejos allí juntos (sin ladrillos) forman grandes conchas o veneras. La armonía del brillante blanco-azul con el pardo de los ladrillos (todo muy bien conservado), es cual la que pudiera lograrse embutiendo nácares en maderas ricas de tono rojizo.

Interés más vulgar y conocido tienen las azulejerías (azules, predominantemente) de las cuatro mesas de altar, estaciones del claustro bajo, y algún otro zócalo de la casa, como puede verse también en el torno desde el locutorio público.

No vimos, ni preguntamos nada, de cosas de orfebrería, ni de ropas, ni de otras curiosidades. En tiempos de las guerras napoleónicas, se robó el convento al por mayor. En el coro hay una como custodia o templete de plata y, dentro, un relicario de cristal de roca con espina de la corona de Cristo. En el relicario hay un extraño y grandecito Nacimiento bajo urna de cristal: de

metal cobrizo las mesas, de verdes hojitas todo revestido y siendo las figuritas (muchas) talladas escultóricamente en coral (!).

Nuestro amable acompañante, el sacerdote, hacía particular examen de las reliquias, de sus auténticas y de los relicarios que las contenían. Yo, más que a la Lipsanoteca, atendía a lo pictórico y a lo escultórico. De ello haré la relacion.

Advirtiendo que en unas piezas pude enterarme bien de las cosas y en otras no, o por falta de luz (hay piezas oscurísimas), o por falta de tiempo, y a veces por la distancia, colgadas demasiado en alto las cosas. En un museo, el visitante habituado, da primero la vuelta general relativamente rápida, y después mide, según el tiempo de que disponga, el reparto de su atención a lo más digno de estudio. Mas en la clausura de unas monjas se da una sola vuelta y no se puede uno apartar de sus compañeros y de los acompañantes, y así es seguro que el tiempo se mida mal. La compañía del fotógrafo ayuda a perderlo, pues, repito, que no se le puede dejar con su máquina trabajando para ir a ver en otra parte las cosas.

Y tampoco es posible seleccionar las fotografías bien, pues los cuadros grandes y los colgados altos, los clavados a la pared, etc., no se fotografían, y sí aquéllos que por estar (raro caso) a luz o por poderse llevar a donde la haya buena, se prestan a la fácil maniobra. Un detalle (estar colgado un lienzo grande de clavo o de escarpia) hace que se haya fotografiado o que no haya podido removerse para fotografiarlo.

De todas maneras, apenas decidida la reproducción, sólo por ella ya adquiere el cuadro derecho a que se anote al menos su tamaño o su colorido, y no precisamente porque el cuadro fotografiado sea más interesante que los que quedaron sin posible recuerdo gráfico.

En clausura de monjas no suelen hallarse tantos originales como copias, pero el investigador no puede despreciar las copias, con ser, al parecer, reducido su interés.

Y vamos a hacer lista, a lo Ponz, por ejemplo:

Apenas salvada la puerta reglar (junto al torno), en la **portería** misma (la interior) vemos un lienzo interesante del arcángel de los azotes y la corona, *Jehudiel*, tamaño natural, parecidísimo a los de Bartolomé Román, de la Encarnación (1). Subidas en otro rincón unas pocas escaleras, en el alrededor del **rellano**, y a la altura general del piso bajo del convento (?), hay un retrato de *una de las hijas de Felipe III*, niña o joven, firmado por Bartolomé González, sin fecha. Las monjas creían que era retrato de la madre, de la

(1) En otra pieza vimos (mejor cuadro) a otro de los Arcángeles, deutero-canónicos (por llamarlos así): al de las flores, *Barachiel*, también de arte de Bartolomé Román, acaso

reina doña Margarita, que fué quien de la calle del Príncipe y de la Visitación (1) las trasladó a la casa de recreo que fuera de Antonio Pérez. Fotografió Moreno el tal retrato, que no es sino obra de taller (a pesar de la firma), y no decidimos reproducir el de *una dama*, de medio cuerpo, obra floja, retrato acaso de una hermana (no la de Florencia) de dicha reina "fundadora"; no viste a la española y tiene lises bordadas en su "gabán". En el propio lugar hay retrato de *un Cardenal*, no malo, del siglo XVIII y un cuadro (entre otros) apaisado, de CORRADO o cosa así, creo que de la *Visitación*; también un *San Pedro*, de tamaño natural, también del siglo XVIII. De todo esto escribo de memoria, sin notas.

Inmediata está la pieza llamada **de Reyes**, con aplanada bóveda, y en ella, al centro, pintado el real escudo bajo Felipe V o bajo Fernando VI, a juzgar por los cuarteles: lo rodean ángeles; además, en los ángulos hay también pintura.

Dicen las monjas que la mayor parte de los cuadros de esta sala proceden de alcances de un administrador de la casa, y, en efecto, aquello tiene aire de cosas de coleccionista. En la tal pieza daba el sol y fué donde trabajó la máquina (2). Reprodujo el retrato de la Infanta, primero, y a la vuelta de verlo todo, allí recalamos y allá llevamos otros lienzos o tablas.

Las reproducidas de la propia pieza son: una *Madonna con ángeles*, copia brillante (algo elemental de técnica) de algún VAN DYCK aticianado; un *San Pedro* firmado por RIBERA, pero que siendo cosa fuerte y de factura riberesca, lo creo copia, aunque no conozco su original; una tabla de la *Virgen* y *ángeles*, cosa de la escuela florentina de la segunda mitad del siglo XVI (allá por el BRONZINO).

No se reprodujeron en la misma pieza un *Calvario* (las tres cruces, soldados, etc.), que parece un ORRENTE auténtico, no sobresaliente; un *Jesús y la Samaritana*, apaisado, de por 1700, firmado con enlace de L y G., y la F de *fecit;* otro, apaisado, de *Escena de la vida de unos frailes carmelitas*, de un pintor castizo, particular enamorado de los amarillos y tono calabaza, acaso el COBO GUZMÁN del Museo de Córdoba; otro, apaisado, de *San Francisco* de

(1) El monasterio de "Santa Isabel" es, más propiamente, "de la Visitación de Santa Isabel", y así se explica el nombre de la calleja "de la Visitación".

La proximidad del primitivo convento con el vecino teatro, hoy "Español", entonces "corral de la Pacheca", hacía que se confundieran las voces de los que ensayaban con los cantos litúrgicos de las pobres monjas. La reina doña Margarita y sobre todo Felipe III, cumpliendo los deseos de su llorada esposa, acudieron al remedio, dando a las recoletas agustinas la casa de campo de Antonio Pérez, recaída en la corona por el proceso del famoso ministro.

(2) Las ventanas de esta pieza dan a la huerta.

bruces al suelo con ángel que le trae rosas, también español, fines del XVII; cuatro cuadros de los cuatro Evangelistas, en pie, tamaño pusinesco...; etc.

Atravesando otras piezas, vimos en el **antirefectorio** dos cuadros de lo brillante de LUCAS JORDÁN: *Adoración de los pastores* y *Adoración de los Reyes;* entre un *Juicio de Salomón* (apaisado) acaso del mismo arte, recordando el tema rubenesco; un *Martirio de San Bartolomé*, copia de un RIBERA desconocido (en parte conocido por el grabado, aunque es bastante distinto). Hay allí una *Magdalena* además, y un *San Jerónimo*.

En el ya citado **refectorio**, también a poca luz, hay otros cuadros grandes. El más interesante una *Inmaculada*, que creo de CLAUDIO COELLO. Además, una *Virgen del Rosario*, con Santo Domingo y no sé si San Francisco arrodillados; un *San Juan Bautista*, con el cordero entre sus brazos, patas para arriba; el cuadro de *Santos Antón y Pablo ermitaño,* que Ponz citó en el templo y como BECERRA (cosa que no es, sino de 1600, o cosa así); una *Crucifixión de San Pedro*, no sé si de imitador nuestro (fuerte) de lo flamenco, y un brillante *San Nicolás* en nubes entre ángeles, del siglo XVIII, que no sé de quién sea, y que no tiene tres niños, sino dos angelotes, sosteniendo en una fuente, no tres pelotas de oro, sino... un gato vivo y tranquilo.

El *San Pedro,* como el antes citado *Martirio de San Bartolomé,* los pudimos examinar bien, pues los bajamos. No pensamos en fotografiar nada, pues en aquellas piezas de luz tamizada dos veces por vidrios verdosos, era imposible aprovechar la máquina.

En el **claustro** y en otras varias partes (de las citadas) hay bastantes copias, no malas, de cuadros de BASSANO. En las estaciones del primero, de escultura, se ven en las sendas hornacinas una *Visitación*, de principios del siglo XVIII; un colosal *San Agustín*, del mismo tiempo, hermosa cabeza; una *Santa Mónica*, y una *Inmaculada*, eco directo de las esculpidas de ALONSO CANO. Todavía en el propio claustro bajo, de pintura, un *San Sebastián* asistido de Santa Irene y la esclava, y una *Adoración* (de los pastores?) imitada de RUBENS.

El **relicario** vi que tiene (cuando me pude distraer del bello solado) infinitas cosas de poco interés, y al fondo un gran Nazareno de lo bueno de nuestra imaginería del reinado de Felipe V (a mi ver) (1). La cúpula ciega está pintada en ese reinado (creo) con *Gloria* y gran número de santos y santas agustinas alrededor, por algún secuaz de PALOMINO y de LUCAS JORDÁN. Lo curioso es un grupo de *Nacimiento*, formado de figuras de San José, María, adorando ésta al Niño Jesús, que sostiene San Miguel, en presencia de otros

(1) No sé si de este Nazareno o de qué otras cosas, dijo la madre Priora que eran donación de Sor Antonia de San Pedro, hija de un Orleans, no sé si Duque de Chartres (Charnes, creía recordar la Priora).

ángeles; estatuitas de tamaño pusinesco, ya de antes reproducidas por el fotógrafo, un año que se sacó por Navidades a la Iglesia. En la peana está la firma, que ya borrosa, en mayúsculas, dice: DOÑA LUISA ROLDAN, ESCULTORA | DE CAMARA (?) DE SU MAGESTAD | AÑO 1701. La última cifra pudiera ser 7 ó 4, pero creeré que es 1, y recuérdese que la artista falleció en 1704.

En la **sacristía** hay una brillante y enorme *Sagrada Familia* de LUCAS JORDÁN; desde luego, su firma dice: L. GOR^NO, además (1). La G. recuerda el GIORDANO, a la italiana

En **pieza** entre la sacristía y el paso al coro hay una *Pietà*, cadáver de Cristo en plano rampante, con ángeles mancebos, que es cosa que parece excelente, a la poca luz que le alcanza. Además, un Apóstol de la alabarda *(San Judas)*, gran tamaño, y algún otro cuadro digno de mejor estudio.

En piezas inmediatas, oscuras, procedentes de Monserrat, hay retratos de *Felipe V* y de *su primera esposa* (2) y ovalados (con grandes marcos tallados) de *Carlos II* y de *la segunda suya*.

El **coro** tiene muchos lienzos grandes y otros medianos. El de verdadero interés, que no se pudo bajar ni fotografiar de otra manera, es una *Inmaculada* a lo CLAUDIO COELLO, firmada así en mayúsculas: J. CAREÑO | FCT. AÑO 1664 (el 4 claro, aunque no visible, como el resto, a simple vista).

Hay otra *Inmaculada* clara, recuerdo de una desconocida de RIBERA (acaso); dos lienzos de *San Isidro Labrador*, de los que uno puede que sea interesante, y otras muchas cosas, de poco mérito. La sillería (no arrimada a las paredes laterales) es sencilla. La reja al presbiterio sólo coge medio fondo, a la derecha, y al otro hay una colosal Virgen de escultura en urna, buena, y un rico mueble alargadísimo, con escenas (siete o más) de la vida de la Virgen en esculturillas chicas.

No sé si en el coro es donde vi el cuadro citado por Ponz en la iglesia, que no es de ALONSO CANO seguramente: *San Agustín con Santa Mónica*.

En **una de las piezas** (de las pocas que visitamos) del piso alto vimos una *Pietà*, tabla de un manierista simpático con rara firma (?) enlace de F. y S. y un gran lienzo retrato, de cuerpo entero, del Cardenal *D. Carlos de Borja Centellas Ponce de León*, que, cargando dos personas con cada uno de las dos pinturas, bajamos a la sala de reyes y se pudieron fotografiar (3).

(1) Lo que parece llevar a su nombre la *Samaritana* citada antes.

(2) Serán los retratos que pasaban por ser obra de FRANCISCO IGNACIO RUIZ DE LA IGLESIA, al decir de Ponz. Felipe V viste aún a la española (creo recordar), aunque con peluca.

(3) Reprodujimos también, por interés meramente histórico, un retrato del hoy Beato Alonso de Orozco, principal fundador de la descalsez agustina, y particularmente de esta casa tan principal en ella.

En el **coro alto** solo se ve un gran *Crucifijo* de marfil, roto, aunque completo, muy expresivo; procede de Monserrat.

En la **tribuna** del lado Evangelio, en su inmediato oratorio (que le cae al Sur), en otro (que quizás cae a plomo debajo de él), con entrada desde el coro bajo, y en la celda hueca y en otros distintos lugares, hay imágenes, cuadritos, cuadros, grabados, etc., de que no puedo hacer recuerdo. En la pieza donde está el citado retrato del Cardenal hay, altísimo, un busto de *Nazareno,* pintura que creo original de PABLO DE SANCTO LEOCADIO. ¡Y fué vista y apreciada por mi antes de darme cuenta del retrato, siendo casualidad acaso que el pintor cuatro-cincocentista de los Borjas de Gandía, esté representado allí, frente a un retrato setecentista de un Borja-Centellas de los de Gandía y Oliva!

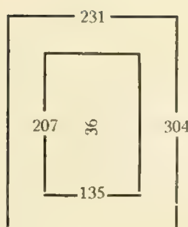
Y eso en puridad es lo que vimos, digno de algún recuerdo.

Si me extremo en citar demasiadas cosas es porque, al fin, no es hacedero, ni mucho menos verlas, y conviene dejar testimonio escrito e impreso de lo que en tales condiciones se acierta a recordar.

ELÍAS TORMO

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Osma (G.[uillermo] J.[oaquín] de) (1).- *Catálogo | de azabaches compostelanos | precedido de apuntes sobre | los amuletos contra el aojo, las imágenes del Apóstol-Romero | y | la cofradía de los azabacheros | de Santiago* | [Monograma del autor] Madrid: MCMXVI (2).



Letra del 7. XII + 234 págs. para: la port.: al verso de ésta, numeración y dedicatoria de ejemplares: el estudiado, para redactar la presente papeleta, lleva el núm. 008 debajo: "del Conde de las Navas" de letra del autor y con su rúbrica. "Indice": "Nota": Al pie de la misma, pág. x, "G. J. de Osma": Capítulos.—"I. Los Amuletos en azabache y la superstición del Aojo.—II. La Peregrinación a Compostela y el Traje de romero.—III. La Cofradía de los Azabacheros, de Santiago: Apéndices del cap. III: Textos de las Ordenanzas de los Azabacheros: Indice cronológico de Maestros azabacheros: alfabético y Catálogo de los azabaches del Instituto de Valencia de D. Juan" + 1 hoja de "Indice de los fotograbados del Catálogo" y colofón que reza: "De este *Catálogo de Azabaches Compostelanos* se han tirado cuatrocientos ejemplares numerados; acabándose la impresión en Madrid, en la "Imprenta Ibérica" de D. Estanislao Maestre, en el mes de Junio de mil novecientos dieciséis años." El índice antedicho sólo comprende 80 números, de ellos 6 grabados ocupan plana entera, los demás van intercalados en el texto hasta la página 233 inclusive. En la 234, y en todo el libro, siempre a cuento, desde la X, comprendida; se ofrecen muchas otras interesantes reproducciones de higas, joyas, azulejos, estatuas, códices, sellos, imágenes, cuadros, laudes, enterramientos, inventarios y portapaces; más el retrato de la Infanta Doña Ana, hija primogénita del rey D. Felipe III, pintado aquél en Valladolid, en 1602 por Pantoja de la Cruz y hoy conservado en el Convento de las Descalzas Reales de Madrid. La impresión del libro es de buen aspecto, pero nada más que regular por la falta de limpieza de los tipos. La distribución del texto y el ajuste de las ilustraciones, muy acertadas y elegantes;

(1) Página X.

(2) Papeleta redactada para el *Guardarropa Español* Bibliografía-Indumentaria.

bueno el papel, aunque pesadísimo, como es hoy [1917] costumbre por la imposición casi siempre intolerable de los tipógrafos con pretexto de los fotograbados. Si a la presentación material del tomo los bibliófilos exigentes podrían poner tal cual reparo—minucias en resumen, no imputables al autor obligado a jugar con la baraja de que puede disponer — artistas, eruditos, historiadores y bibliógrafos de toda especie; han debido saludar con aplauso la aparición de una obra verdaderamente fundamental, todo miga, interesantísima y documentada conforme a cada una de las exigencias de la ciencia y el arte modernos. Las publicaciones del Sr. OSMA constituyen ya una serie apreciabilísima y buscada por todo lector de paladar delicado; una contribución de gran importancia para el estudio de las artes industriales en España. El llamado Catálogo, modestamente, se lee con el interés de un bonito cuento. Rezumando erudición de buena ley, no tiene una sola página empalagosa, pesada ni inoportuna.

El estilo es castizo, proclamando que el autor posee y maneja el español con soltura y elegancia; con la precisión y exactitud características en tan grande arqueólogo el que, con poseer como propias otras lenguas extranjeras, tiene el gusto y el patriotismo de no mezclar jamás sus pláticas ni sus escritos con frases ni vocablos extraños a nuestra lengua, achaque harto común de la aristocracia española. Leyendo el *Catálogo de Azabaches* pueden tomarse varias notas sobre inclusiones o adiciones en el léxico de la Academia; sirvan de muestra: *gamzaas*, manezuelas [pág. 18] *doblel*, escarcelas [pág. 59.] Azabache, generalmente *azabacha*, significa surtido de abalorios [pág. 99:] la *almarraja* no es sólo de vidrio [pág. 231], etc., etc., etc.

Bastaría el texto del capítulo II para justificar la inclusión de la obra del Sr. OSMA, por derecho propio, en el *Guardarropa Español:* pero es que toda ella, en más o en menos, se relaciona con el traje; es que constituye como si dijéramos monografías del bordón, del sombrero, de la concha venera y de la escarcela de los romeros o peregrinos. Se trata en la pág. 53 del Bordón en distintos tiempos y países: en la 57 de "La Túnica y la Esclavina, en el siglo XV": de "El Hábito de romero, en el siglo XVI", en la 60: de "La moda de los bordoncitos de "oso blanco" en la 102: de "Los abalorios de azabache" en la 109.

Contiene la obra también datos fehacientes relativos a la representación en imágenes esculturales y pictóricas del Apóstol Santiago desde el siglo XII y a los atributos propios, conchas y bordones, con más el bastón y la escarcela dentro de cada época, en códices, sellos, incunables, portadas de iglesias, pórticos y torres de las mismas.

"El *Bordón*, que comenzó por representarse, en Santiago, en forma de muleta, en el siglo XV, todavía es bordón corto el que se ve en monumentos españoles de los años 1430 y 1443; mas luego, en la segunda mitad del siglo, se

dibuja alto, de doble pomo, y (a fines del mismo) con el aditamento del gancho para colgar la calabaza o la escarcela.“ [pág. 58.]

De “oso“ u “oso blanco“ —entiéndase hueso—se hacían bordones, diminutas insignias que se llevaban puestas en el sombrero, como la venera y a la vez que ella, “..... [pág 102] y eran “bordoneros“ especiales los que los hacían. En 1533, el azabachero Alonso Fernández de Rogica contrataba 15 millares de bordones por precio de 4 reales el millar.“ [pág. 103.]

“La *Escarcela* aparece en Chartres al comienzo del siglo XIII; y acaso sea el atributo que más constantemente luego se figuró.“ ..... “De atenernos a los ejemplos que hemos reseñado, habría de decirse que del siglo XIII al siglo XV se representa cuadrada o rectangular; y que en el XV propende a forma de trapecio, siendo más ancha en la parte baja“..... [pág. 59.] “No deja de ser curioso el que se hayan hecho en todo tiempo *sortijas* dc azabache, que tan fácilmente se habían de quebrar: por donde, en efecto, son contadísimas las que se han conservado. La superstición de la mágica virtud de amparar a quien sobre sí llevase azabache, sugeriría la forma de anillo en la Edad Media, como antes la del brazalete en época prerromana.“ [pág 83, nota (3)].

“A fines del siglo XVI, era todavía moda la de tales sortijas de azabache. En un tomo de los papeles de Mateo Vázquez, procedentes del Archivo de la Casa de Altamira, se halla una *Memoria de las joyas y otras cosas de curiosidad que hay en el escritorio grande de Alemania;* y entre ellas se mencionan “18 sortijas, una de azabache con el retrato de la muerte, y otra de azabache con las armas del Secretario mi Señor“. [Archivo histórico del proyectado *Instituto de Valencia de Don Juan.*—Env. 71-1 a 41].“

“En el siglo XVI se llevó el traje de peregrino con caracteres propiamente de hábito“..... [pág. 177.] Acaso sea la representación más moderna del de romero, a la usanza tradicional“, la que se ofrece en el *medallón* catalogado con el núm. 50, pág. 220 “siglo XVII (o último tercio?)“

Por lo que hace a joyas, veneras y dijes son por todo extremo interesantes los ejemplares reproducidos y descritos perfectamente.

Es por fin muy notable en este libro la compenetración de las ilustraciones gráficas, todas oportunísimas, con el texto, que constituyen la más acertada documentación.

Y con estos datos, espigados en el ancho y fructífero campo del catálogo, creemos que podrá el lector figurárselo por entero.

EL CONDE DE LAS NAVAS

10-XI-1917.

Manuel Abizanda y Broto. *"Documentos para la Historia artística y literaria de Aragón" (siglo XVI). -Dos tomos correspondientes a las Memorias premiadas en los concursos organizados por el Patronato Villahermosa-Guaqui en 1914 y en 1915. Publicados en la imprenta La Editorial, Zaragoza en 1915 y en 1917, respectivamente.*

Abizanda y Broto cobra con esta su obra, interesantísima para el conocimiento de nuestras artes regionales, justa fama de investigador ilustre y laborioso.

Su mejor alabanza sería dar cuenta exacta del inmenso caudal de noticias que los documentos exhumados del archivo de Protocolos de Zaragoza encierran; pero en la imposibilidad de realizar tal empresa en una revista, consignaremos las más notables y el lector podrá juzgar.

Tras de los informes elocuentes del Patronato Villahermosa favorables al autor y un prólogo muy acertado examinando el nuevo rumbo que el arte toma en el Renacimiento, inserta el Sr. Abizanda en primer lugar la Reforma de las ordenanzas dadas por D. Fernando el Católico a la Cofradía de Pintores de Zaragoza otorgadas en 1517.

De artistas cuyos nombres tan sólo érannos conocidos, tenemos abundosos datos en los documentos notariales, y otros cuyo mérito habíase ensalzado en demasía, podemos asignarles su justo lugar.

Son, entre los pintores, los más importantes, *Miguel Jiménez*, al cual cuatro retablos podemos atribuirle, según sus contratos, en Magallón, Tamarite de la Litera, Lupiñen y en la Almunia de Doña Godina. *Antonio de Aniano,* que gozó de gran consideración por los años de 1511 a 1523. Le encontramos asociado con *Pérez de Novillas* para pintar (éste, bajo la dirección de aquél) en el lugar de Beteta; y con *Pedro de Aponte* para colaborar en los retablos de San Felipe el retablo "que face *Felipe Ortal*; el que ha de facer D. Sancho de la Cavallería", y el del Arcediano de La Seo, en Zaragoza.

De *Pedro de Aponte,* del que un poco exageradamente escribió en su alabanza Jusepe Martínez, por las muy pocas veces que aparece en los documentos, hay motivo para creer que el citado historiador de nuestras artes se excedió en elogios. A más del contrato con *Aniano*, solamente se compromete, en 1521, a pintar un retablo para Panizá. Quizá por estar al servicio de los reyes fueron tan pocas sus obras en tierra aragonesa.

Martín García, hasta doce contratos de retablos, firma de 1511 a 1537; y de su mano es la pintura de las imágenes y fondo del retablo actual de San Agustín en el La Seo.

Jaime Serrat, Juan Chamorro, Antonio de Plasencia, Jerónimo Vicente

Vallejo, son, con los anteriores, los que más suenan en la pintura aragonesa del cinquecento.

Es el capítulo dedicado a escultores el que más interés ofrece.

La vida y la obra del gran *Forment* nos son conocidas desde ahora por completo. Valencia es su patria nativa; pero en Zaragoza vive, y en su ambiente engendró sus obras culminantes. Desde 1507, en que aparece en Zaragoza, hasta 1509, en que muere en Santo Domingo de la Calzada, su actividad artística es sorprendente, y a no ser por los varios excelentes discípulos que en su taller tuvo, fuera increíble. Pocos maestros de nuestro Renacimiento ejercieron una influencia tan intensa en el arte de una determinada época y región como *Damián Forment.* Además de las ya conocidas, su vigoroso cincel esculpe los sepulcros de D. Jaime Cunchillos, obispo de Lérida, en el Pilar; el de D. Jaime de Luna, en Caspe, y en Alcañiz, para D. Juan de Lanuza; y suyo es el hermoso Cristo del trasaltar mayor del Pilar. Podemos comprobar que *Forment* fué escultor y pintor, como nos dice el citado Jusepe. Una sola obra nos queda de su pincel en la ermita de Santa Engracia, cerca de San Mateo de Gállego: una tabla del desaparecido retablo mayor, representando los martirios de la Santa titular.

Las admirables producciones de *Gabriel de Joli,* en Zaragoza, las conocemos por los datos documentales. Y *Pedro de Moreto* y *Bernardo Pérez,* artistas desconocidos, aparecen como los autores de la bellísima capilla de San Bernardo en La Seo.

Los *Gil Morlanes* (padre e hijo) se nos muestran en varias de sus creaciones. Así también *Giovanni Moreto*.

Alonso G. Berruguete y *Felipe Vigarny* se asocian, haciendo un contrato de compañía ante el Notario Juan de Aguas, en 7 de enero de 1519, para ejecutar juntos y a medias en un todo, todas cuantas obras contrataran durante cuatro años, a contar desde el día de la fecha. Este es un dato importante para la Historia del arte español.

Existe también en esta magna obra de investigación otros capítulos en los que se agrupan los bordadores, arquitectos, rejeros, impresores, etc.

Cinco bien hechos índices: cronológico, alfabético, topográfico, general y de colocación de láminas, terminan ambos tomos de 411 y 460 páginas, respectivamente.

La rápida ojeada, trazada a grandes rasgos, de las más importantes noticias artístico-documentales, constituye, para el autor de tan preciada labor, la más legítima loa.

José SINUÉS Y URBIOLA

Revista de Revistas. [1]

(DEL AÑO 1915 · ARTE ESPAÑOL)

Boletín de la Real Academia de la Historia. Año de 1915. Tomos LXVI y LXVII. ● E. Romero de Torres: *Nuevas lápidas romanas de Jimena y Menjíbar en la provincia de Jaén.* ● Informes: *El Monasterio de Aguilar de Campóo*, por J. R. Mélida. ● *De la religiosidad y del misticismo en las obras del Greco*, discurso leído por el Excmo. Conde de Cedillo en la sesión académica celebrada en Toledo para conmemorar el tercer centenario de la muerte del Greco. ● J. R. Mélida: *Medalla de los bombarderos de Fernando VI*, informe de la Real Academia de la Historia. ● Antonio Blázquez: *La puerta de Toledo de Ciudad Real*, informe de la Real Academia. ● Federico de Motos: *Rocas y cuevas pintadas de Velez Blanco.* ● El Marqués de Cerralbo: *Nuevas pinturas rupestres en Vélez Blanco.* ● *El Cerro de la Virgen de Gracia (Toledo)*, informe por D. Angel del Arco. ● E. Romero de Torres: *Antigüedades romanas e ibéricas de Castillo del Locubín y Fuensanta de Martos en la provincia de Jaén:* Castillo de Locubín; Fuensanta; Vía Romana. Reproduce algunas vasijas. ● J. R. Mélida: *Máscara cómica romana*, donada a la Academia por D. Miguel Lasso de la Vega. ● Fidel Fita, S. J.: *Nueva lápida romana de Montánchez (Cáceres).* ● Jerónimo Bécker: *Calles y plazas de Cádiz.* ● Barón de la Vega de Hoz: *Ruinas de Iruña y el puente romano de Trespuentes.* ● *Sobre el cinocéfalo del cerro de los Santos y el de Cádiz*, suscrito por varios académicos, entre otros: el Conde de Cedillo, J. R. Mélida, Antonio Vives, etc. ● Condesa de Lebrija: *El mejor mosaico romano de Itálica*, con varias láminas. ● Conde de Cedillo: *La ciudad de Toledo y las reformas urbanas*, asuntos varios que tocan al arte y a la historia toledanos. ● Julio Puyol: *Un ladrillo romano de tiempo de Gordiano III.* ● E. Romero de Torres: *Antigüedades prehistóricas*, bajorrelieve ibérico y estatua griega de Alcalá la Real. ● Fidel Fita: *Epigrafía visigótica de Poza de la Sal, Mérida y Alburquerque.*

Necrológica.

D. JOSE GESTOSO Y PÉREZ

Tras larga y dolorosa enfermedad entregó el alma a Dios en Sevilla, su patria, el 26 de Setiembre último, cuando contaba nuestro ilustre consocio y antiguo colaborador, sesenta y cinco años de edad (nacido en 1852). Ha sido Gestoso en Sevilla, durante medio siglo, constantemente, el primero en la rebusca de datos de archivo, como en el estudio monumental y en la publicación de libros y folletos referentes a la Historia de las Artes sevillanas; ha sido constantemente el primero también en toda clase de iniciativas y trabajos referentes a la conservación y al acrecentamiento de las riquezas artísticas de la ciudad incomparable. A él se debieron notables exposiciones (la de bordados, la de retratos, etc.); a él se debió la iniciativa de creación de museos (el municipal); a él se debió una principal parte en la actual excepcionalmente hermosa instalación de los museos provinciales, y todavía él fué el espíritu sapientísimo y celoso que logró que industrias artísticas, cual la de los barros trianeros, cobrara al fin el tino y memoria perdida de su esclarecida origen primera..... El autor de los Barros vidriados sevillanos *y del libro capital sobre* Juan de Valdés Leal, *por lo que escribió y por lo que hizo, merece nota biográfica y bibliográfica extensísima, que sabemos que le dedica un consocio nuestro, el Sr. Lampérez, en las publicaciones de una de nuestras Reales Academias. Nuestro* BOLETÍN *no hace hoy sino notar el sentimiento sincero que deja en nosotros una tan gran pérdida para la cultura española de nuestro tiempo.*

¡Dios haya acogido en su seno el alma de tan noble caballero!

LA REDACCIÓN

[illegible]

CARTILLAS EXCURSIONISTAS "TORMO"

Avila

A 113 kilómetros de vía de Madrid y a 1.114 metros (1.132 metros la estación) sobre el mar. Inmediata al río Adaja, la vieja ciudad, rodeada del bellísimo recinto de sus nobles murallas, está medio arruinada (al Oeste) y medio edificada (al centro y al Este) en una meseta más alta que los arrabales, y entre colinas poco escarpadas y lejanía de montes, todos ellos con escaso arbolado, cuando no son páramos. "Paramera de Avila" es, efectivamente, el nombre de los montes del Sudoeste; al Noroeste está la "Sierra de Avila", y al Este la de "Malagón". La silla episcopal es (después de la de Sión, Suiza, Grisones) la más alta de Europa sobre el nivel del mar, como el túnel de la Cañada, en la divisoria, ha sido durante muchos años, y es (?) todavía el punto más alto de Europa servido por ferrocarril de vía normal. Avila cuenta 11.223 habitantes, y tiene todos los institutos propios de una capital de provincia, con más la residencia de la Academia militar que nutre de oficiales el cuerpo de Intendencia. En los años últimos se ve cada vez más concurrida en estío como lugar de tranquilísimo veraneo. El clima, en cambio, es durísimo en el invierno. Perdida desde la expulsión de los moriscos y por otras causas (la vida cortesana de la nobleza) su importancia ciudadana, al irla recobrando, todavía las novedades de la edificación no han logrado hacerle perder un punto su carácter de ciudad de otros tiempos, teniendo algo de conventual, silenciosa y serena, la frialdad de sus calles y plazas, de sus paseos y alrededores.

La Historia de Avila, la escrita, es de las más corrompidas por seculares invenciones y leyendas semi-novelescas, semi-verídicas. Ofrecen en cambio sus piedras, cual en pocas partes, una historia auténtica; sólo por ellas conocemos la Avila romana y por ellas adivinamos la Avila ibérica.

Siete varones apostólicos, a quienes se supone fundadores de siete Sedes episcopales y al fin mártires, es cierto que envió a España San Pedro por los años de 64 ó 65. Seis parece ser que fundaron las seis primitivas iglesias de la alta Andalucía, y el séptimo, San Segundo, la de Avila, tan apartada de la Bética. La leyenda hizo de San Segundo el segundo discípulo de Santiago en la Península y conductor después a ella de sus despojos, antes de la misión de San Pedro. De las casi perdidas memorias de los orígenes del cristianismo en Avila, destaca, ya al comenzar el siglo IV, la historia del mártir San Vicente, con largo testimonio de cómo perduró vivo su recuerdo en la arruinada ciudad medieval.

Caído el reino visigótico, no fué ya Avila, por varios siglos, sino teatro de alternativas frecuentes de dominación de moros y cristianos. Aparece perdida, ganada y otra vez perdida en el siglo VIII, otra vez ganada en el IX (según se

cree), y todavía desmanteló más sus muros el moro en 1007, para no renacer de verdad sino a fines del siglo XI: cuando Alfonso VI, por mano de su yerno D. Ramón de Borgoña, afianzó la antes disputada frontera carpeto-vetónica al repoblar Soria, Segovia, Avila y Salamanca, constituyéndolas en poderosas ciudades y en cabeceras de mancomunidades extensísimas (las sendas provincias actuales en puridad). Las piedras románicas de Avila demuestran la gran importancia que alcanzó en seguida y que confirman los sucesos, en tanta parte fabulosos, de la histórica guarda en la ciudad del joven Alfonso, el futuro Emperador, del empeño de su padastro Alfonso el Batallador, de que se le entregara, etc. Las "hervencias de Avila", calderas en que diz coció el marido de doña Urraca a los rehenes tomados a la fiel ciudad castellana y el reto consiguiente de Blasco Gimeno, llenaron las "historias" de Avila, así como el suceso que se supone anterior, de la hazaña de Jimena Blázquez, que engañó a los moros sitiadores con batallón de disfrazadas mujeres. La importancia de la vida municipal, a base de la organización nobiliaria (defensas), y parroquial (corporativa) en aquellos siglos, también la confirman más las murallas, las puertas y los templos, que las noticias históricas escritas. La silla episcopal, también en obras y en sepulcros de la Catedral, parece mejor relatada que en los libros, en los últimos siglos de la Edad Media. La lealtad de los avileses y la fortaleza del seguro de sus murallas fueron causa de que varios monarcas niños (Alfonso VI, Alfonso VIII, Alfonso XI) tuvieran aquí su residencia, en garantía de su seguridad y la del reino. El escudo de la ciudad ofrece el recuerdo de uno de esos monarcas pintado sobre una torre: la del *cimorro*.

Si en Avila se celebraron las ya contraídas bodas de Juan II con doña Isabel, en Avila tuvo lugar el más escandaloso suceso político del final de la Edad Media: el destronamiento de Enrique IV el Impotente, en ceremonia bochornosa.

La nobleza de Avila, en ese siglo XV, y antes y después, tuvo gran preponderancia en la tierra y se cubrió de gloria afuera, en Andalucía, y lejos de España (Flandes, Perú,...) en el siglo XVI; parte considerable de tales gestas corresponde a la familia, que por antonomasia se llamó de Avila, o Dávila, con muchas ramas subdividida.

La burguesía de Avila fué singularmente industriosa en la Edad Media y el Renacimiento. Primero, la expulsión de los judíos, y sobre todo la de los moriscos, causaron la creciente ruina de las industrias. La de tejidos apenas pudo renacer ante los esfuerzos magnos (véase el Madoz) del despotismo ilustrado de los Borbones absolutos del siglo XVIII y el XIX. En los siglos medios también se cubrieron de gloria muchas veces las milicias ciudadanas de Avila "del Rey", o Avila "de los Caballeros". En la ciudad, no pocas, estuvieron frente a frente caballeros y burgueses, apellidados aquí "serranos" y "ruanos".

Pero todas las glorias militares no representan ya en la Historia lo que el nombre solo de Santa Teresa de Jesús, hija de la ciudad, y una de las mayores glorias del solar hispano y de la habla castellana, jamás escrita con mayor espontaneidad genial que por las puntas de su pluma. La incomparable escritora mística, la maravillosa mujer, sin par en la Historia de la humanidad, vió e hizo suyo el sutil ambiente de la ciudad única también por el alma his-

tórica de sus piedras; Avila está además llena de sus más menudos y de sus más significativos recuerdos en San Juan, la "Santa", las "Madres", la "Encarnación" y las "Agustinas", aún en la Catedral y Santo Tomás.

Bibliografía.—La antigua la resume en 1858, en 17 números, Muñoz Romero. La obra clásica, a la vez la más "clásicamente" mentirosa de las historias locales de España, es la de Ariz, *Historia de las grandezas de Avila*, en gran parte basada en la que ha de llamarse la "leyenda de Avila" (Biblioteca Nacional, Ms. 2.069), que Ariz dió a conocer en pésima e interpolada refundición. Este texto principal, por unos aceptado (por los abulenses todos, desde luego) y por tantos (como Risco) rechazado, ha de tomarse como novelesca redacción del siglo xv, a base de informes, a veces verídicos. El historiador moderno de Avila, Martín Carramolino (1872), mantuvo la fe en muchas de esas cosas que, apasionada y ácremente, impugnó D. Vicente de La Fuente (1886).

Ponz, en el siglo xviii, no pudo ver bien y útilmente una ciudad tan de la Edad Media; Quadrado, en el xix, la vió a la vez con ojos románticos y con escrúpulo de historiador, que siempre resumió a la perfección, en cada ciudad castellana, lo que de ella decían las crónicas generales y de reinados. Posteriormente la historia pura de Avila, a diferencia de su historia arqueológica, adelantó poco: D. Benito García Arias publicó *Recuerdos Históricos;* D. Fernando Fulgoso, *Crónica*, y D. Valentín Picatoste, dos bellos libritos; D. Enrique Ballesteros publicó un *Estudio Histórico de Avila* (1896) y trabajos sueltos. De estos los hay notables del Marqués de Foronda, otros del Sr. Melgar y alguno del Sr. S. Albornoz. El P. Cienfuegos publicó (1895), una *Reseña* de Santo Tomás.

En 1896 publicó una *Guia de Avila* el docto académico D. Antonio Blázquez, y otra, en 1900, los señores Romanillos y Cid.

Los principales trabajos monográficos referentes a Avila son los de don Eduardo de Mariátegui (murallas), de D. Enrique María Repullés (sobre San Vicente, Santo Tomás y Polentinos), D. Adolfo Fernández Casanova (Santo Tomás, la Catedral), D. Vicente Lampérez (Catedral, San Vicente, San Pedro.....) Anteriores a ellos los de Street, Villamil, D. Francisco Giner de los Ríos, don José R. Mélida (todo lo románico).....

Citemos artículos excursionistas de los señores Botella, Jara, Moreno, Agapito Revilla y Aguirre Escalante.

La bibliografía de Santa Teresa, ella sola, pediría un libro.

El más cumplido estudio acerca de Avila es el que extractamos, en estilo telegráfico (a la fuerza), en esta *Cartilla:* el de D. Manuel Gómez Moreno, para el *Inventario monumental de España*, que hace veinte años que la Administración española mantiene estúpidamente inédito; hasta tres entregas se imprimieron, sin publicarse, por 1902. El texto manuscrito pudieron verlo y en parte aprovecharlo Mr. Èmile Bertaux y el Dr. August L. Mayer. Véase, del segundo, *Segovia, Avila und Eskorial* (Beruehmte Kunstaetten), con 40 bellos fotograbados de Avila. La gran campaña fotográfica avilesa la acaba de hacer L. Lladó, de Madrid (muchos centenares de clichés admirables), para la futura Exposición de Barcelona.

Avila, en estos últimos años, con su sereno atractivo de ciudad claustral,

severa pero hondamente hermosa, ha logrado el amor de muchos artistas extranjeros y de los hombres de letras de las más lejanas tierras. Acierto feliz de reconstitución histórica de la Avila típica del siglo XVI es la novela *La gloria de D. Ramiro* del argentino Larreta, uno de los buenos libros de la Literatura castellana ultramarina.

Restos ibéricos y romanos.

Varios toros o marranos, del tipo de los de Guisando (escultura ibérica sepulcral, según las opiniones más doctas), citaremos en sus lugares. Estelas, urnas cinerarias y muchas inscripciones romanas se conservan también (Puerta de San Vicente, torreones inmediatos, Palacio viejo, cerca de Santa Ana, calle de San Segundo.....)

Restos árabes y mudéjares.

De los importantes cementerios mudéjares, con pilaritos, quedan abundantísimos restos: la cerca de Santa Ana, y en otras paredes hasta en el Palacio viejo, se aprovechó uno de los cementerios, y otros dos lejos: sobre el Adaja (Huerta del Vado) y al Sur de Santiago (cercado de los osos); las cercas enteras son de tales restos de estelas y abundan por allí, incluso en la iglesia de Santiago. Hay varios tipos. La estela del tercer cubo de la muralla, al Poniente, en arco de herradura (anterior al siglo XII), ya ostenta el creciente y disco. Los pilares dan un segundo tipo, con cuatro estrías, abundantísimo. El tercero, con arriates, como los granadinos, y hay otros tipos y variantes. En Santiago hay algunos con letra árabe.

Itinerario y orientación topográfica.

Avila no consiente un solo itinerario; tres haremos: 1.°, dedicado al magno monumento de los muros y a la Catedral (letra **B**, mayúscula). 2.°, itinerario *céntrico* (**B** a **Z**, mayúsculas) para todo el interior del recinto murado; 3.°, itinerario *excéntrico* (**a** a **y**, minúsculas) para los arrabales del Norte, Oeste, Sur y Este. La repetición de las letras en el plano (índice gráfico) consiente que cada viajero siga el orden que quiera y vea lo que le interese más. El plano, para el *excéntrico*, es apenas meramente indicativo, pues las torres y buques de los templos sirven de buenos guías, pues todo se ofrece a la vista desde lo alto, particularmente en los arrabales de Norte y Sur.

El recinto amurallado *(lo marca el plano).*

Muros.—La "leyenda de Avila", que es una novela del siglo XV, recogiendo elementos históricos y tradicionales y llevando al tiempo del Conde D. Ramón de Borgoña todos los sucesos y fechas principales, no deja en el particular de los muros de ofrecer verosimilitud, pues dice (y así se ve que es) que se aprovecharon sillares antiguos en inmenso número, que lo primero que se reconstruyó fué la tela del Este, que luego la del Norte y luego la del Oeste, y la última la del Sur, y que intervinieron moros (200, de un total de 800). Lo que resulta falso es que todo se hiciera en unos poquísimos años (cita confusos los de 1097 a 1101, aunque se contradice poniendo las fechas 1090 y 1093 también),

cuando exigió aquello muchas décadas, y es muy problemática, pero bien posible la intervención de dos arquitectos, alemán y francés (*Casandro Colonio Romano*, que será del Imperio, y *Florín de Pituenga*, que será del Poitou). Lo probable es que durara mucho la empresa y se adelantara en ella muchísimo el siglo XII. Al Sur del lado Este se comenzaría (tramos del todo con sillares romanos). Síguese en el orden ya dicho el afianzamiento de un sistema (sillares romanos "a espejo" o de cara, con otras piedras, y el núcleo de ripio y mortero). El tipo de espesor: 3 metros, y la altura de 12 metros. De unos 20 en 20 metros, torres acabadas en redondo, salientes de unos 8 metros, y grueso de 6 $^1/_2$, novedad sobre el sistema en general tan romano. En el Norte, lo moro se nota en el empleo de ladrillos en lechos y detalles mudéjares, cual son los alfices. En el Sur, el agotamiento de recursos y de energías en todo adivinase, incluso en el menor número e importancia de las torres, todo ya más raquítico. El perímetro, como de 2 $^1/_2$ kilómetros.

PUERTAS.—Del "Alcázar" y de "San Vicente" (al Oeste), cada una entre colosales torres de 20 metros de altas, 13 de avance y 7,40 de espesor, con puente, precursor de los cadahalsos de madera, aún no conocidos. La de San Vicente tiene en sus torres un núcleo más antiguo (torres que eran cuadradas, de sillería romana). Por lo demás, aún será la más antigua del recinto. Al Norte, la del "Mariscal", ofrece su portillo con arco apuntado anterior al gótico, como de tipo de Oriente que es. La del "Carmen" es dos siglos más tardía, como rehecha que está (tiene al lado la espadaña del exconvento). Al Oeste, la de "San Segundo", aún parece más moderna. Al Sur, la de "Santa Teresa" (por encima de la "morería nueva"), es relativamente moderna, entre torres cuadradas, cual la del "Rastro", más auténtica. Antes, en ese lado (el más al Oeste), el postigo de "la malaventura", cerrando la judería, ya llevaba tal nombre en el siglo XV; el otro postigo (el más al Este: casas de los Dávilas de las Navas) es de arco de herradura.

B.—Catedral

Los primeros documentos, de 1130 a 35, de 1138, 1142 y 1175, no se refieren al monumento concretamente. La "Leyenda de Avila" narra, en cambio, la edificación desde 1091 por el maestro *Alvar García de Estella*, "*home de gran saviduría en jometría*", y con copiosos detalles, todo aquí, sobre fabuloso, sin transcendencia a las fábricas hoy subsistentes. La actual, la primera gótica de Castilla y aun casi de Francia, es en el siglo XII lo culminante entre las de Santiago (XI) y León (XIII); genuinamente francesa, allá se tendría por anterior a Senlis y Noyon, y acaso inspirada en la Abadía de Saint-Denis: bien parisién es, de maestro que recuerda lo cluniacense y que ha de ser (a toda probabilidad) aquel *Maestro Eruchel*, ya muerto en 1192, que habia dejado por heredero al Rey Alfonso y que la Catedral le cambiaba fincas en esa fecha. Su nombre, con el de *Guillermo de Sens* y *Maestro Mateo*, el de Compostela, es de los pocos salvados en el XII y dignos de la inmortalidad. De él, acá, todo lo primitivo y notable del templo, del que es cierto que fué arquitecto, como es probable que él terminara también la iglesia de San Vicente; *Maestro Mateo*, en lo arquitectónico, aparece discípulo suyo (y no viceversa), aunque el

segundo fué espíritu más indisciplinado, fantástico y español, menos arquitecto y más escultor, y salido de Avila antes de cubrir *Eruchel* su girola. El señor Gómez Moreno finaliza su admirable juicio sintético, pensando por conjeturas que la Catedral de Avila la comenzaría *Eruchel* en los postreros años de Alfonso VII († 1157) o a la menor edad de Alfonso VIII, que se criaba en Avila, ciudad de su predilección siempre. Enterróse el Obispo Sancho († 1181) en la nueva Catedral, pero esta tardó siglos en terminarse. Se hizo primero (como de costumbre) la cabecera, con su hemiciclo admirable, saliéndose de la línea de las murallas y habiéndose de fortificar la girola de dos naves, rodeando la gallarda capilla mayor con grandiosidad sublime, que hace olvidar las dimensiones no grandes; esto es lo mejor del edificio y fué hecho de una vez (acaso estropeado el efecto más tarde, al aumentar luces, suprimiendo el triforio). El primer cuerpo de las naves, con el del pórtico a los pies (luego transformado) y de las torres con sus capillas se hicieron en seguida, terminadas al comienzo del siglo XIII. A punto de abovedarse las naves colaterales, se ve suspendida la obra, o por la muerte de *Eruchel*, o por secuela del desastre de Alarcos. Reanudadas las tareas a mediados del siglo XIII, se ve que se dió preferencia a la Sala capitular, Sagrario y Claustro. En el siglo XIV (pontificado largo de don Sancho Dávila 1312-1353), en breve plazo se acaban claustro e iglesia, en estilo siempre seco, robusto, arcaico y de poco lucimiento. Véanse planos en Street, en "Monumentos Arquitectónicos de España" y en Lampérez. El material fué la piedra blancuzca y roja, jaspeada (canteras detrás de Santo Tomás), sustituída (por su poco aguante) por berroqueña en pilas y columnas. Es de notar el uso del pilar cilíndrico, reforzado con baquetones, anterior aquí que en París y Laón, y el basamento general sin zócalo, que no repitió nadie sino *Maestro Mateo*. Los capiteles son campaniformes en lo exento, y muy historiados en las cinco exedras centrales. Estas tenían, de ventanales, saeteras, cegadas en 1497 al abrirse otros mayores. Los arcos son agudos, peraltados los que precisa que lo sean, y las bóvedas laterales cerradas de arcos diagonales capialzados y de rampante recta en sus plementos. La nave mayor es esbelta, teniendo el alto casi tres veces el ancho, proporción máxima, exigida por el triforio; sin embargo, éste, gallardísimo, con arcos geminados, tenía bóveda sobre los arcos botantes y seguía por el crucero. En el siglo XIV se rodeó el *cimorro* de un triple andén con matacanes y almenas, se almenó el presbiterio, se alzaron los contrafuertes y se pusieron los arbotantes altos, y entonces, o en el XV, se desembovedó el triforio y sus balcones quedaron de ventanales bajos con vidrieras del tiempo de los Reyes Católicos. Subíase a él por escaleras de husillo, subsistentes: la del Sur arranca del antiguo local del Sagrario, arrimado a la muralla.

No es del caso dar nota de los titubeos de los arquitectos, errores, peligros y remedios realizados (y a veces deshechos y rehechos) en los siglos siguientes, no estando nunca libre de peligros la construcción del XII.

Exterior. Al *Oeste*, las dos torres (sólo acabada la del Norte), obras (salvo lo dicho) de la primera mitad del siglo XIV, con los "crochets" franceses, que en Avila se convertirán después en las eternas bolas. Entre ellas, una portada rehecha en 1779 con algunas esculturas, sustituyó a una labrada por *Güas*, que la intemperie destrozaría.

El lado *Norte* ofrece el exterior homogéneo de las capillas de la Blanca y la Concepción (en ésta una Madona y dos angelitos), y una portada notabilísima, la de los Apóstoles. Más allá el exterior de la capilla de Velada. Dicha portada de los Apóstoles es del siglo XIII, y notable, salvo lo perdidas que están las esculturas. Estaba bajo *narthex* o portal, entre las dos torres en la fachada principal, y *Juan Güas* la trasladó aquí aprovechando toda la escultura, incluso el Salvador del parteluz (hoy en la crestería de arriba) y la Anunciada y Gabriel. El arco carpanel y la dicha crestería y otros muchos detalles son obra de entonces (por 1458-72). En el tímpano, gran escena del Juicio final, la Coronación de María encima, y abajo se ve la Cena y otros asuntos. Algo mudéjares, a lo *Güas*, son las cornisitas. En las arquivoltas hay 95 relieves.

Al *Este* es estupendo el efecto del ábside, llamado en Avila *cimorro*, saliendo de la muralla y constituyendo (cual otro Alcázar) la mejor defensa de la ciudad por el lado más llano de ella. El paramento circular y los refuerzos son del siglo XII; pero las ventanas son del XV, y los matacanes, el almenado y lo que se acierta a ver de los contrafuertes, es del siglo XIV, como va dicho.

Al Sur de este lado, fuera del todo del recinto murado de la ciudad vieja, se ve la capilla de San Segundo y una puerta a la Catedral y a ella, de fines del siglo XVI, con estatuas de la primera mitad del XVIII, madrileñas.

Por el *resto del Este y Sur* del perímetro del monumento sólo es visible la parte exterior del claustro y de la capilla de las Cuevas; en lo correspondiente a ésta, vése una alegoría de la Muerte y la Vida que dió nombre a la calle.

INTERIOR.—Queda definido y analizado en conjunto al resumir la historia del monumento. De las *vidrieras* (aparte lo dicho en el presbiterio y capillas) se encargaron *Juan de Valdivielso* y *Arnao de Flandes* desde 1495, sustituído pronto el segundo por *Diego de Santillana*. Sólo auténtico documentalmente el San Juan Evangelista en la girola, se les pueden atribuir la de la capilla central de la misma, de 1497, los Doctores, hastial Sur del crucero, los dos ventanales grandes encima de los aludidos, en el mismo (con escudos postizos), y los del hastial Norte, éstos bellísimos (y los mejores). De 1520 a 1525 trabajó *Alberto de Olanda* las del Renacimiento del resto del triforio y del crucero. *Nicolás de Olanda* en 1535-36 trabajó las de la nave principal, casi del todo perdidas, como también las de *Hernando de Labia* hechas en 1548 a 1553.

Hay en la Catedral muchos sepulcros, que no se citarán todos. Por modestia fueron anepígrafos todos los antiguos; los letreros se pusieron más tarde, en 1554, ordenándolos (con algunos errores) el racionero Maño. El escudo tan repetido del cordero con estrella, entre el león y castillo, es el del templo, dedicado al Salvador.

Al *interior de la portada principal* subsiste la obra (1461-63) de *Juan Güas* (†1495), arquivolta decorada y dos estatuas, visibles apenas en la oscuridad.

La visita se ordena siempre por la mano derecha, dejando para el final el presbiterio y coro.

CAPILLA DE SAN ANDRÉS (abierta al *narthex)*, con mal lienzo de *Salvador Galban y Cuadros* (firma en 1731). En esta capilla la subida a las torres, y al exterior alto de toda la Catedral, visita interesantísima.

Nave lateral Sur, pintura estilo de *Carbajal* (?). En lo alto, esculturas del 1500, Crucifijo y Pieta.

Altar de San Pablo, mal lienzo, firmado por *Llamas* (en 1713).

Altar de San Rafael, escultura firmada por *Manuel Prado y Mariño* (en 1820, en Santiago); puerta al claustro entre sepulcros sencillos del siglo XIII. De ese siglo, acaso anterior a lo francés, el San Cristobalón de lo alto.

CLAUSTRO.—Obra del siglo XIV, comenzada al lado Este y un tramo Sur, con ventanas de dos maineles y claraboyas, después de tres maineles.

Aquí se estrenó el Renacimiento, pues en 1508 contratan *Maestro Mateo*, *Pedro de Viniegra* y *Vasco de Zarza*, entallador, vecino de Avila, la coronación que es de cresteria romana y de pináculos góticos.

Siguiendo la mano derecha: en la panda Oeste del claustro, la CAPILLA DEL CRUCIFIJO, escultura del siglo XIV, y lienzo de San Jerónimo.

En capilla de rincón Sur de la parte Oeste, notable Virgen "la Mayor" del arte francés del siglo XIII.

CAPILLA DE LAS CUEVAS (al Sur, ángulo al Este, en el claustro). La reja ha de ser del rejero *Lorencio de Avila* (trabajaba por 1530; otras en la Catedral). La capilla se terminaba en 1540, fundada por el arcediano doctor Pedro Daza. Semigótica todavía en su contextura, sino en su decoración. El retablo de la Piedad es de estilo de *Berruguete* y *Villoldo* en lo escultórico (por 1540), con tablas pintadas de lo mejor del arte toledano, acaso de *Juan Vela*. De la misma mano otras tres tablas de San Jerónimo, en la antesacristía de la capilla. Además, en ésta, Cristo presentado por Pilatos, arte flamenco que ya presiente a *Rubens*.

CAPILLA DEL CARDENAL (al Este, en el claustro). Labrada para "librería"; decretada la obra en 1490, la llevó a cabo *Martín Solórzano* (el de Santo Tomás) desde 1495, y en su ausencia (en Coria y Palencia) *Juan de Solórzano*, su hijo, y *Pedro de Serresines;* es del gótico ordinario de entonces. Tapiada, la portadita, obra de *Vasco de Zarza*, por donde se pasaba al capítulo (hoy sacristía mayor . El retablito lo trabajaron en 1530 juntos *Juan Rodríguez*, *Lucas Giraldo* y *Juan de Arévalo*, con relieve del Bautismo. El gran lienzo de la Porciúncula en el retablo está firmado por *Bartolomé Román*. Dos vidrieras, el Nacimiento y la Epifanía, constan hechas en 1498 por *Juan de Valdivielso* y *Arnao de Flandes*. Las rejas parecen obras documentadas de *Juan Francés* (por 1500-1502). Del *Greco* es el retrato de García Ibáñez de Múgica Bracamonte. Bueno es también el del Cardenal D. Francisco Dávila Múgica († 1606.)

CAPILLA (rincón) DE SAN ILDEFONSO (volviendo a la Catedral). Sepulcros del caballero D. Pedro de Valderrábano († 1465), con curioso mono tirando a una negra del pelo, al Oeste; del Deán D. Alonso G. de Valderrábano († 1478), con delantera de valiente estilo, acaso de *Juan Güas* (frente al anterior, arrimado al macizo del centro), y el más importante, en granito, del Obispo don Alfonso II († 1378), con regulares esculturas; su arco es del último tercio del siglo XV, cuando se labraron los sepulcros.

El lienzo del retablo parece del tiempo de Felipe III.

ALTAR DE LA PIEDAD (crucero Sur).—Pintura del siglo XVI.

CAPILLA DE SAN BLAS (absidiolo, al crucero Sur).—De los señores de Villanueva y San Román. Sepulcros del joven héroe Sancho Dávila († 1482, sobre Alhama), de efigie en pizarra, y del Obispo de Sigüenza, D. Blasco († por 1291), con esculturas de la época (más al Este).

En la PRIMERA EXEDRA DEL ÁBSIDE, un Bautista, acaso de A. *Gutiérrez*, y el paso a la antesacristía.

ANTESACRISTÍA.—Construída para Sagrario en el siglo XIII. La portadita, la escena de San Pedro en el frontón y los batientes tallados, que datan de 1522, son obra de *Vasco de Zarza*, como también el relicario con su coronación de talla (1522), acabado por *Juan de Arévalo* (en 1525). *Cornielis* hizo en 1522 la cajonería. *Juan Rodríguez*, en 1535, agregó las alacenas de los lados. Las puertas del relicario y su coronación tienen aprovechadas unas tablas de retablo del discípulo de *Fernando Gallego* (cinco pinturas de San Pedro). Al interior las pinturas de grutescos las hizo en 1522 *Francisco Rodríguez* (en el relicario), y en 1536 *Juan Vela* (en los armarios). Dos bustos, en repisas, de Vírgenes semigóticas, madera pintada, fueron traídos de Alemania por el doctor Lobera, que acompañó a Carlos V.

SACRISTÍA.—Construída también en el siglo XIII y llamada capilla de San Bernabé (servía para cabildo en 1307) con entrada por la iglesia. Restos de primitivas cajoneras, con relieves platerescos, aprovechados por *Manuel de Solís* en el siglo XVIII. El frontal del altar, en alabastro, es de *Vasco de Zarza*. El magnífico retablo, de alabastro de Cogolludo, de lo más bello del arte de *Berruguete*, es, no obstante, obra de *Isidro de Villoldo* y *Juan Frías* (de 1549 a 1553). En las ventanas, cegadas, grupos de talla blanqueada de los citados escultores, obra inmediata a la del retablo (hubo pleito en 1559, transigido). *Pedro de Salamanca* trabajó en todo también (suyos, la Virgen y el Evangelista del Calvario). Hay aquí un Crucifijo de marfil de la primera mitad del siglo XVII.

TESORO.—Notabilísimo cáliz, de excepcional importancia, firmado: "† Andrea Petrucci Orto de Siena fece cheste calice". Salvo la copa postiza, es de cobre repujado, chapa de plata cincelada y esmalte. Tiene su patena de cobre dorado. Se descubrió en 1519 (dijeron testigos), cuando lo de San Segundo, con un anillo con zafiro. Todo parece del siglo XIV. Del XV las cubiertas de filigrana y esmaltes italianos de un evangeliario. Relicario de Santa Espina. Cruz procesional pequeña del XVI; relicario firmado por *Diego de Albiz*, 1567, de estilo de *Juan Arphe*; cuatro cetros del uno y del otro (1564 y 1573), y sobre todo la custodia grande, obra del segundo (su primera custodia y acaso la más bella), contratada (interviniendo *Albiz*) en 1564 y terminada en 1571 en Valladolid; firmada con la última fecha. De los siglos XVII y XVIII, gran bandeja y su jarro; otra y otro del XVIII (marca salmantina de *Manuel García Crespo*, famoso allí), y el frontal de San Segundo, por 1750 (marca de *Villarreal* ensayador?). La urna es de *García Crespo*, acaso.

BORDADOS. No es rica en ellos la Catedral: frontales para los altares del crucero, de 1557, del bordador *Enrique de Olanda* (trabajó aquí de 1509 a 1558); otro, negro, del mismo (1543). Estilo suyo en varios estandartes. Casulla de fines del siglo XVI. Piezas del XVII.

El Sr. Gómez Moreno inventarió sellos medievales, música y los libros de coro con miniaturas (letras y orlas): Cuatro tomos del oficiero dominical, pintólos *Juan de Carrión*, con temas burlescos y anteriores a 1494; dos tomos de misas de santos. De 1508 a 1511, sin historias (escritos por los toledanos *Alonso de Córdoba* y *Diego de Vascuñana*), una serie de responsorios,

dominicales y santorales. Tres tomos de comunes, del mismo tiempo y otro estilo, con miniaturas. El candelero del cirio pascual del 1526 parece hecho por *Loreynte Dávila.*

En bodega halló el Sr. Gómez Moreno una yacente notabilísima del Obispo D. Blasco, de fines del siglo XIII, madera sin restos apenas de la chapa de cobre que la cubría (salvo las carnes). Hoy en el Museo.

CAPILLA DE LA ASUNTA (2.ª exedra) (volviendo a la girola).—Retablo de San Marcial, reformado, pero con tablas del discípulo de *Fernando Gallego.*

3.ª EXEDRA, con dos laudas estilo de *Güas* y paso a la calle y a la

CAPILLA EXTERIOR DE SAN SEGUNDO.—De arte desabrido, de fines del XVI, la erigió el Obispo D. Jerónimo Manrique en 1595, por trazas de *Francisco de Mora*, labrándola *Francisco Martín* y *Cristóbal Ximénez*, acabándose en 1615. Las imágenes del titular y los Santos Padres, de la primera mitad del XVIII, barrocas, madrileñas. Retrato del fundador, muy interesante, firmado por *Antonio Stella* en 1590 (otro cuadro en Palencia); era acaso de Malinas. Abominables pinturas del siglo XVIII. Frontal de plata del platero Valle de Salamanca.

CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DE GRACIA (centro de la girola).—Retablo de la titular (existente ya en 1496), rehecho con cinco tablas del discípulo de *Fernando Gallego.* Sepulcro del Obispo D. Sancho (1175 † 1181), el más antiguo, acaso romano picado, y el del chantre D. Tacón († 1282), acaso el escultórico más antiguo de la Catedral. La vidriera (la Virgen) de 1497, del tiempo de *Juan de Valdivielso* y *Arnao de Flandes.*

CAPILLA DE SAN NICOLÁS (7.ª exedra). Sepulcro del Obispo D. Hernando († 1292), con estatua yacente y nicho de mocárabes y relieves: uno de éstos imitado del famoso de D. Martín († 1242), de León.

CAPILLA DE VELADA (paso a ella desde la 8.ª exedra).—Antes de 1625, ya la labraba el Obispo de Plasencia D. Sancho Dávila Toledo, habiéndola comenzado por 1603 el Marqués de Velada D. Hernando de Toledo, con planta acaso de *Francisco de las Cuevas* (aparejador del Alcázar de Toledo). Interrumpida la obra (a los 31 pies) en 1654, en 1691 la prosiguió *Juan Sánchez Barba* (reconociéndola *José de Arroyo* y *Antonio Carasa*). No se terminó sino a principios del siglo XIX. En los relicarios, una Virgen de talla gótica (postrimerías) y un Santiago gótico de azabechería compostelana (acaso ya del XVI). Pequeña estatua de San Lázaro, muy realista, del XVII, demasiado admirada. San Agustín y Santo Tomás, estatuas colosales neo-clásicas. Un cuadro firmado por *Francisco Carasa.* Urna de San Vidal, de piezas de plata italiana (siglo XVI) y ángeles flamencos (del siglo XV).

CAPILLA DE SAN DIONIS (9.ª de las exedras).—A la derecha, el tablero principal del retablo de claroscuro y oro de Santa Ana, pintura la más apropiada para ser atribuida a *Sansón Florentino.*

ALTAR DE SANTA TERESA (absidiolo Norte): imagen de escuela vallisoletana.

CAPILLA DE SAN ANTOLÍN (al crucero Norte).—Retablo de escultura, documentado como obra (1551) de *Isidro de Villoldo*, encargo de doña Juana de Toledo (nuera del Marqués de Velada). En él, resguardados por dos rejas, dos bustos de mármol de Santa Emerenciana y Eufemia, tan clásicos que parecen

del antiguo (siglo XVI). En medio de la predela un prequeño relieve en madera: la Sagrada Familia, rafaelesco. El estofado (1557) es admirable y recuerda el del retablo magno de Astorga. Hay aquí un notable epitafio en versos latinos de Blasco Blázquez († 1307).

CAPILLA DE SAN PEDRO. —No abria directamente al crucero primitivamente y estaba ya hecha en 1307, siendo sacristía entonces. Rejas sencillas, góticas. Sepulcro del Arcediano González de Aguila, patrono († 1467), labrado por uno de los autores de la portada de Leones de Toledo, a juzgar por su estilo y mérito. El retablo, casi intacto, de pintura, con varias escenas, es del siglo XV y del discípulo de *Gallego.*

CAPILLA DE LA CONCEPCIÓN.—Fundación del Deán Medina († 1559) y una misma obra con la de la Blanca de pleno renacimiento que labró *Pedro Valle* (aparejador de *Toledo* en El Escorial): tasáronla *Pedro de Tolosa* y *Juan Gutiérrez* (en 1559). En el altar lateral del Este, plateresco, una réplica del taller de *Rafael* (acaso del *Fattore*), de la Virgen de Loreto (perdido el original), advirtiendo que tiene arrepentimientos y un ángel más. Recuerdo de una milagrosa aparición a Santa Teresa, en este lugar, en lienzo que parece de *Zacarías G. Velázquez* (1795). Sepulcro del fundador.

CAPILLA DE LA BLANCA.—Fundación del protonotario Dávila († 1559), de pleno renacimiento como los tres retablos. Al principal una copia (no del todo puntual) de la *Pietà* de Miguel Angel (en el Vaticano), bien esmerada y con niños originales, y como los Evangelistas de los medallones dan la misma nota, acaso el artista trabajara sus obras en España y no en Italia (?). Bellisima es la reja (1563) que recuerda las de *Andino.*

PILA BAUTISMAL, alabastro y relieves, de la primera mitad del siglo XV; su soporte y la decoración del hemiciclo de *Vasco de Zarza;* la reja parece de *Juan Francés.*

CAPILLA DE SAN MIGUEL (al Norte del *narthex*).—Entierro de los señores de Villafranca y las Navas. Sepulcro de Blasco Muñoz, Alcalde († 1285), con yacente tosca (al Oeste), y el notable de Esteban Domingo (al Norte) (ya fallecido en 1211), con estatua y relieves del propio autor del sepulcro de los mocárabes en Salamanca. Lauda blanca de un deán († 1459), obra probable de *Juan Güas* (al Oeste, primera desde el Sur).

CAPILLA MAYOR.—Queda una sola vidriera del siglo XIV en la Catedral: al fondo del ábside, de tono rico, la Virgen y el Niño; lleva la fecha postiza de 1537. Las de los Apóstoles Pedro, Pablo, Juan y Santiago, en las ventanas que antes fueron triforio, lado epístola, son del siglo XV y las mejores del templo: de autores desconocidos del arte flamenco. La escultura de medallones en el triforio es del arte del siglo XII, excelentes y curiosos los temas (demonios y condenados; ángeles y elegidos; reconciliación de guerreros por el Dios de paz). En el basamento del retablo, al lado Norte, el sepulcro del Obispo Roelas (vivía en 1396), de arte borgoñón, del *Maestro de los Anayas* en Salamanca, principio del siglo XV, en alabastro, notable, y que estuvo al centro del presbiterio al principio.

RETABLO MAYOR. El más bello e importante de España para la historia de nuestra pintura de primitivos. Comenzó la tarea pictórica *Pedro Berruguete*, en 1499, seguramente al acabar el retablo mayor de Santo Tomás; fa-

llecido el gran prerrafaelista español sin llegar a mediarlo, se contrató su prosecución en 1507 con un *Santacruz* (no Santos Cruz), desconocido, acaso italiano, que falleció sin acabarle. En 1508 se obligó a ello *Juan de Borgoña* por los cinco tableros que faltaban (a 15.000 maravedis).

De las 24 tablas, las fáciles de atribuir son las de *Borgoña* (Anunciación, Nacimiento, Presentación, Bajada al Limbo y Transfiguración, más seis Apóstoles en las entrecalles). Gómez Moreno atribuye a *Berruguete* los cuatro doctores de la Iglesia y los cuatro Evangelistas del primer cuerpo, la Oración y la Flagelación, obras de gran artista, originalísimo, realista, enérgico, vigoroso en modelado, español (apenas se ve relación con los venecianos, tan solo), con lo típico de usar del oro y plata con veladuras de lacas transparentes de vibrante luminosidad. Acaso no acabó la Flagelación y la Oración y apenas comenzaría la Resurrección y las acabara en tonos más terrosos *Santacruz*, artista algo peruginesco, de quien será el Calvario, y decayendo, la Epifanía; en realidad, artista florentino (¿el mismo que *Andrés Florentín* el de Toledo?), similar a *Borgoña*, pero más dado a lo varonil, acaso por influencia de *Berruguete*. *Borgoña* es aquí más agradable que en sus creaciones de Toledo. La talla comenzó en 1499 (acaso por un tal *Roldán*), bien galana, completamente gótica, pero en 1508 acabó la interrumpida tarea *Vasco de Zarza*, que enriqueció y completó lo hecho con follajes de estilo romano, y varió la obra consiguiendo bello efecto, digno de las pinturas que enriquece. El sagrario, al altar, alabastro lleno de relieves primorosos, lo acabó el mismo *Zarza* en 1521 (acaso tasado en 1522 por *Vigarni*). Del platero salmantino (siglo XVIII) *García Crespo* será la puerta del Sagrario.

TRASALTAR. Las virtudes y ciencia del prelado D. Alonso de Madrigal, *el Tostado*, las proclamó su Iglesia con el magno y honorífico sepulcro al centro del trasaltar mayor, atribuido a *Fancelli* por el Dr. Justi, y que es obra capital de *Vasco de Zarza*, acaso discípulo de *Leopardi* en Italia; la terminó en 1518, representando al *Tostado* escribiendo, cual un Santo Padre de la Iglesia, con las Virtudes, la Epifanía, el Nacimiento y el Eterno Padre. En otros arcos del mismo trasaltar, en ejecución más basta, los Evangelistas y los Santos équites, Martín, Huberto, Santiago y Jorge, con varias otras escenas. Clavada abajo, y material y a la vez doctamente descubierta por el Sr. Gómez Moreno, se ve la lauda del primer sepulcro, metálica, grabada y nielada espléndidamente, seguramente obra flamenca, aunque acaso hecha en España. Estaba ya colocada en 1460. La reja estaba terminada en 1521, y es obra admirable de *Fray Juan Dávila*, lego dominico, conocidísimo (con *Fray Francisco de Salamanca*) por las rejas bellísimas de Sevilla y Guadalupe.

PÚLPITOS DEL CRUCERO. – Muy notables obras de hierro: el del lado de la epístola, gótico flamígero, lo adobó en 1520-21 *Lloreynte de Avila* († 1548), añadiendo el pie, escalera y escudo, siendo lo principal dudoso que pueda atribuirse a *Juan Francés*. El del lado del Evangelio, de menos efecto, lo hizo *Lloreynte* en 1523 a 1538 por modelo del platero *Diego de Ayala* y de *Vasco de Zarza*; *Diego de Avila*, acaso hijo de *Llorente*, hizo la escalera después de la muerte de éste.

ALTARES DEL CRUCERO.—El de la Epístola es de San Segundo y el del Evangelio de Santa Catalina, y aunque parecen gemelos estos dos trabajos

bellísimos, lo son en la idea, con los frontales de *Zarza*, hechos en 1522. *Zarza* en 1524 (ayudado de un *Egas)* comenzó las tareas de los retablos en alabastro. Terminaron el de Santa Catalina en 1529 (por 633 ducados) los discípulos *Juan de Arévalo, Juan Rodríguez* y *Lucas Giraldo*, y sólo la traza parece del maestro, los pormenores delicadísimos son honra de aquéllos. El retablo de San Segundo (salvo la mesa) es de otro sentimiento, como de un discípulo de *Alonso Berruguete* que aquí aparece, y con gran gloria: *Isidro de Villoldo*, asociado de *Juan de Frías:* se tasó en 700 ducados y se hizo de 1547 a 1548.

Coro.—La verja es de Vizcaya en el siglo xviii. La traza de sillería la dieron en 1534 *Juan Rodríguez* y *Lucas Giraldo;* una muestra de silla alta y baja se hizo en 1535 (a imitación de las de San Benito en Valladolid), por *Nicolás Cornielis de Holanda*, que en 1536 contrató toda la ensambladura, terminando la obra en 1544 con la silla prelacial. Pero lo escultórico, aunque en la muestra (1538) trabajó *Isidro de Villoldo,* en el resto aparecen sólo *Juan Rodríguez* y *Lucas Giraldo*, trabajándose primero el lado de la Epístola, luego (1541) el del Evangelio, después cabeceras (1542) y el testero (1543). Al morir *Rodríguez* (en 1544) le sustituyó *Villoldo*, que hizo el revestimiento (policromado hoy) de los pilares. En las taraceas de texo trabajó *Alvaro Maroto* en 1543. Lo bueno son los grutescos y las taraceas, y particularmente lo atribuíble a *Villoldo*.

Trascoro.- Las partes laterales del coro tienen tribunas renovadas en el siglo xviii, más con muchas piezas trabajadas por *Juan Rodríguez*, de 1531 a 1533. El trascoro, propiamente dicho, de piedra blanca, está prolijamente entallado con relieves y grutescos, de 1531 a 1536 (en que lo tasó *Rodrigo Gil* en 2.050 ducados), por *Juan Rodríguez* (no Res) y *Lucas Giraldo* (no Luis). Será de *Rodríguez* lo mejor (Epifanía e Inocentes). El Crucifijo grande del Arco será del xvi, aunque en estilo flamenco del xv.

C.—Alcázar.

Redúcese hoy a muros, escudos, ventanas del xiii (?)..... En algunas de las piezas se ha organizado estos años un Museo pequeño, con antigüedades, fragmentos arquitectónicos, escudos, la estatua yacente, en madera, citada en la Catedral, los notables canecillos citados en San Vicente, unas tablas, lienzos (los de estilo *Rubens* citados en la Audiencia) y otras curiosidades.

D. E.—Casas de los Dávilas.

Manzana completa desde el Alcázar a la puerta del Rastro. La primera (rama de Navamorcuende: 6 roeles), de principios del xvii, es hoy Palacio episcopal, pues se dió a los jesuítas. Estos, sobre el solar de San Gil, edificaron por 1675-78 (Annuae, registradas por Braun) la actual iglesia, hoy de Santo Tomé (parroquia).

El resto (rama de las Navas: 13 roeles desde Alfonso X) son cuatro casas del xiii. Dos casas, la intermedia, una con solo fachada del xiv, y la central (de las cinco) lleva fecha 1461 a..... (en blanco), con algo clásico de 1541 (en ventana). La inmediata es del xiv, con ventanas geminadas, patio con un berraco romano, cenadores alrededor, con labras moriscas; la última (al Rastro) con arco, ventanas geminadas, etc.

F. Casa del Conde de Oñate *("de Guzmanes").*

Torreón almenado; elementos decorativos góticos y renacientes; gracioso patio; techos de alfarjes. Tapicería de escudo Guevara-Oñate, de poco valor, acaso española.

G. Diputación provincial.

Gran tríptico de muchas escenas, flamenco, de fines del xv, de algún discípulo de *Memling*. Tablita de la época y escuela flamenca, con busto de Ecce Homo. Dos cañones del xvi.

H. Casa núm. 3 de la calle de Blasco Gimeno.

Dintel de estilo de la de Polentinos; muy bellos balcones de hierro.

I.—San Juan *(parroquia).*

Reedificada en fines del siglo xvi por el testamento de Sancho Dávila († 1583), aquí sepultado; las trazas, de *Diego Martín*. La pila, agallonada, es la bautismal de Santa Teresa. Tablita de la Piedad, de escuela de *Morales* en la última capilla del Norte.

J.—Casa de Superunda.

Fachada clásica; busto del Salvador en la escalera. Tapices.

K.—Audiencia *(antes Academia y antes casa del Virrey Núñez Vela).*

Fachada con columnas. Patio de columnas dóricas. En ella dos lienzos estilo de *Rubens*, (hoy en el Museo.)

L.—Convento de «la Santa» *(carmelitas descalzos).*

Trasladóse aquí en 1636 (protegiólo el Conde-Duque), sobre el solar de la casa paterna de Santa Teresa. Del tiempo, la iglesia, cuya portada es de vigoroso claroscuro, con influencias francesas. Interior, corriente en la época. Retablos del tiempo casi todos. En la nave del Evangelio, el Cristo a la columna, de *Gregorio Fernández* ciertamente: acaso hechas bajo su dirección la Santa Teresa, alto relieve del altar y la Virgen del Carmen. Las pinturas, coetáneas (colaterales). Hay una Santa Teresa en plata, de la escuela del *Bernini*. En lo interior, parte del jardín de la casa natal, con parte de la cerca primitiva (se baja desde el crucero, lado evangelio).

Reliquias de Santa Teresa.—En la capilla de San Elías, el dedo (anillo), rosario (engarce nuevo), suela de sandalia y báculo y una cruz hecha de madera de su celda.

LL.—Hospital de Santa Escolástica.

Resta una portada de principios del xvi, arte mezclado.

M. Santo Domingo *(parroquia).*

Dícese consagrada en 1210, pero queda poco de su obra románica, rehecha a fines del xv, y la cabecera a fines del xvi. Virgen del Carmen (del calzado),

escuela de *Gregorio Fernández*, en el altar mayor. Pila elegantísima del XVI. Lienzo imitado de *Rafael* del XVI: la Asunción. Cruz parroquial gótica con punzones de *Alexo* y de *Francisco*.

—De transición al gótico, una casa bajo la plazuela de Santo Domingo.

N.—Casa de Polentinos *(hoy Academia de Intendencia)*.

Estilo de *Zarza* degenerado, por 1520, con portada notable y única en Avila y con muy bello patio.

O.—San Esteban *(antes parroquia)*.

Abside y otros restos románicos de comienzos del siglo XII, con algunas esculturas decorativas del estilo.

Casas viejas.

Números 7, calle de San Esteban y 4 de la Puente (como una o dos en Carretas, a espaldas de Santa Ana), acaso del tiempo de la repoblación (puertas).

P.—Ayuntamiento.

El retrato de Santa Teresa, supuesto el original de *Fray Miseria*.

Q.—Capilla de Mosén Rubín de Bracamonte *(hoy dominicas)*.

Fundóla una tía de Rubín, doña María de Herrera, después de 1516. Del tiempo, la notable cabecera de cruz griega, del gótico del Parral de Segovia. Promediado el siglo XVI, se agregó primero la portada de la casa, después la fachada y los pies de la Iglesia en arquitectura muy gentil de pleno Renacimiento, acaso de *Pedro de Tolosa* y *Pedro de Valle*. Al centro del interior se ha restablecido de reciente el sepulcro de los primeros patronos, del arte escultórico del promedio del XVI. Poco antes se hicieron las vidrieras, acaso de *Nicolás de Olanda*. A los pies un Apostolado, de pintura notable del siglo XVII; de la del XVI, acaso de *Juan Vela*, el San Antonio y el San Jerónimo, al crucero. En 1627, firma *Felipe Diriksen*, el San Marcos del retablo mayor, y en 1627 su presunto hermano *Giconas* (?) *Diriksen*, la Trasverberación de Santa Teresa, presumiéndose sean de ambos los restantes lienzos; es la urna, Madonna de *Pedro de Mena Medrano*.

R. S.—Casa de los Bracamonte *y plaza y puerta del Mariscal*.

T.—Gótica del todo, otra puerta, calle del Lomo (dicen que de sinagoga).

U.—Casa de los Verdugos (de "Campomanes").

Fachada intacta, con torres; patio parecido al de Oñate. Ante la primera un toro ibérico, y otro en el zaguán.

V.—Casa del Marqués de Velada.

Bella al exterior, y dentro, un ala de patio de tres galerías.

X. Palacio viejo *(episcopal)*.

Ruinas con cosas platerescas, pero dentro, hoy carbonera, la sala de Sínodos, de arte de *Eruchel*, siglo XII, con pieza abovedada debajo, puerta, etc. (arrimada al muro de la ciudad).

Y. Casa de Gonzalo Davila.

(Rama de Velada), héroe en 1462 de la toma de Gibraltar, mostrando (frente a la Catedral) tablero de su escudo (6 roeles, león y bandera mora) con un doncel.

Z. Capilla de las Nieves.

Madonna de *Juan Rodriguez* o de *Giraldo*. Vidriera también del promedio del siglo XVI.

a.—San Antonio *(franciscanos; fué de alcantarinos)*.

En azulejos preciosos, la Piedad e Inmaculada en la entrada y excelente retablo de azulejos en la portería reglar. Iglesia sencilla y capilla suntuosa de Nuestra Señora de la Portería (terminóse en 1731), redonda y con exedras; en la sacristía un cuadrito en cera de San Jerónimo, firmado por *Fray Eugenio* [Gutiérrez de Torices, mercedario por 1670] dos batallas repujadas de plata italiana; y Palancanas agallonadas de Talavera. Organo portátil de ébano y carey y figuritas de bronce; sillones con guadamecíes; espejo veneciano, arañas de cristal, cuadritos de espejo venecianos. En general, del siglo XVIII.

b.—San Francisco.

Ruinas (paredes) del convento, resistiendo la iglesia, deshechas las armaduras. Sólo el ábside recuerda la fundación (1290). El resto de ella se deshizo en la segunda mitad del siglo XV y se completó en el XVI en gótico más elegante que el de Santo Tomás: nave, coro, etc. Se perdieron muy notables sepulcros. Hermosa y grandísima capilla octogonal, bóveda gótica en estrella, de San Antonio, fundación de un Obispo, Dávila, de Plasencia (1471-1496). Otra capilla ojival, estilo del siglo XIV. Al lado epístola, otras capillas: cinco, todas con bóvedas góticas, no complicadas de terceletes. En lucillos (capilla al Sur, segunda de las que hay a ese lado), cuatro interesantísimas pinturas murales, casi seguramente obras de *Sansón Florentino*.

c. Inclusa *(antes Concepción, de Franciscas)*.

Portada renaciente. Dentro, Santa Catalina y San Cristóbal, esculturas estilo *A. Berruguete*. Gran cuadro firmado por *Llamas*.

ch. San Andrés *(antes parroquia)*.

Arte románico, anterior al de San Vicente, de comienzos del siglo XII, de más variada decoración, pero resentida toda la fábrica, amenazada de ruina por peor construida; está todavía completa gracias a desmesurados estribos y macizados de ventanas. De tres naves separadas por arcos de pilares cuadrados. Las naves laterales de armadura (no la primitiva). Decoración interesanti-

sima, incluso por sus elementos árabes (de mudéjares). Se ven desnudos de hombre y mujer con leones; los cimacios de los capiteles son de gran riqueza. De pintura, copias de *Ribera*, San Andrés y San Jerónimo. Manzana de cruz procesional, arreglada modernamente, contrastada en Avila con punzones de *Andrés Hernández* y de un *Francisco* (ensayador?)

d.—San Vicente.

En la persecución del Presidente Daciano en España (bajo Diocleciano y Maximiano) no se pudo vencer la resistencia del joven cristiano Vicente en Elbora (Evora o Talavera), pero aplazada la cosa, arrastrado de los ruegos de sus hermanas huérfanas Sabina y Cristeta, logró huir, en prisión particular, a Avila. Cerca de sus muros romanos sufrieron los tres, primeramente, el descoyuntamiento de huesos y después el machaqueo de sus sesos por medio de piedras y maderos, dejando abandonados los restos. Ello ocurrió en 303 ó 304 y el día 27 de Octubre.

Una serpiente, dicen, se hizo guardiana de los mortales despojos, y como un judío rico los quisiera profanar, le pilló y sujetó en forma tal, que el judío confesó para verse libre la fe de Cristo, siendo él quien edificaría en el lugar del martirio la primitiva basílica. No tiene nada de segura la idea de que allí se conservaran las reliquias, como sostienen los abulenses, pero lo cierto es que apenas restaurada la ciudad se comenzó a edificar el gran templo románico, con cripta, por la desigualdad del terreno, pero dejando al descubierto en el fondo de ella la peña viva donde los cadáveres quedarían tras del sacrificio y donde se supone el consiguiente lance del judío.

Comenzó la edificación se ignora cuándo, por 1100, replanteando una iglesia magnífica de tres naves, nave de crucero, crucero alto y tres ábsides, repitiéndose la planta en la cripta en la parte de la cabecera. En España iba a rivalizar el templo con el de San Isidro, de León (siglo XI), sino con la Catedral de Compostela (1083-1128), monumentos anteriores; y del siglo XII pudo arrancar la singularidad de ser esta iglesia, la citada de San Isidro, de León, y la de Santa Gadea, de Burgos (recuérdese al Cid), las tres principales iglesias "juraderas" de la monarquía, como consta por la prohibición recopilada dictada por ley de los Reyes Católicos, en que las tres van citadas particularmente.

La parte románica pura es la de los ábsides, brazos del crucero, parte baja de la edificación del gran brazo de los pies (sin alcanzar a éstos), puertas laterales y toda la cripta.

En la segunda mitad (no muy adelantada) del mismo siglo XII, un gran arquitecto, de los primeritos en el nuevo arte gótico, el mismo seguramente (por varias coincidencias) de la cabecera de la Catedral, es decir (probablemente), *Maestro Eruchel*, acabó las tres naves de los pies y añadió a la vez prolongación de ellas (otro tramo) y un pórtico flanqueado de dos columnas que quedaron mochas. Cubrió las naves laterales con bóveda de arista, de ladrillo; la central con una de las primeras bóvedas nervadas de la Península, con plementos también de ladrillo, poco alzada de clave y con sus rampantes rectos, como en la girola de la Catedral, siendo el molduraje de los nervios igual, y también otros detalles. Sobre las naves laterales puso una de triforio con bóveda de semicañón en función de botarel, que los "restauradores" del siglo XIX han supri-

mido, dándole con los arcos botantes de sustitución más carácter gótico y mayor lógica como apoyo lateral de las ojivas de la nave central, pero sin necesidad, dejando falsificada la historia del monumento, que es tan primitivo en lo gótico. De esa labor es notabilísima la zona del Sur de los canecillos de la nave central (al exterior, se gozan subiendo): algunos en el Museo.

Lo más auténtico del supuesto *Maestro Eruchel* es el pórtico, torres y las dos capillas del interior de éstas, en que pudo gozar de completa libertad de traza; en esa parte de la edificación es muy curiosa la tribuna que comunica los triforios. Todo detalle de estructura y de decoración es interesantísimo en esta parte, incluso para la historia de la creación definitiva del arte ojival primario. No hay otra fecha que la de 1283, en una inscripción relativa a sufragios, en una de las dos citadas capillas; todo ello hubo de ser anterior en un siglo.

Del XIII (Gómez Moreno), aunque parece como del XV, sin serlo, es el pórtico lateral del lado Sur; en 1766 se tuvo que arreglar (dícese que se tuvo en el aire) por el *P. Pontones*. Pero en aquel siglo, acudiendo con comisiones Fernando III, Alfonso X y Sancho IV, se tuvo que rehacer la bóveda del centro del crucero, quizá por haberse hundido la románica o protogótica que precedió a la actual.

Del siglo XV es el cuerpo alto de la torre del Norte (1440) y la sacristía (1477), y del XIX y XX la restauración, tan excesiva a veces; arquitectos de esta, *Callejo*, que gozó en poner las cosas como nuevas, y *Repullés*, que escribió además una notable monografía.

En la portada Sur existen unas esculturas notabilísimas, de lo más hermoso que pueda verse en Europa de arte románico de la primera mitad del siglo XII y en arte protogótico de la segunda mitad del mismo siglo: al primero corresponden las estatuas de la derecha, que representan a San Vicente y Santa Sabina (Santa Cristeta estuvo en la esquina); al segundo el Angel Gabriel y la Anunciada, y un Rey: aquéllas coetáneas de la labor románica del templo, realistas, de escuela española al parecer, superiores a lo estrictamente románico de Silos, de León y de Santiago; las segundas, en el estilo más hermoso del siglo XII, son del más grande escultor protogótico de España y aun de Europa, si se exceptúa a su coetáneo *Maestro Mateo*, de Compostela, quien seguramente (al menos como arquitecto) se educó en la escuela de Avila del *Maestro Eruchel*.

Del mismo *anónimo de San Vicente de Avila* es toda la portada del Oeste bajo el pórtico, el arca de San Vicente dentro del templo, algunos capiteles de la Catedral y otros en Arévalo: su educación escultórica acaso sea tolosana. Su coetáneo el arquitecto *Eruchel* es de educación del Norte francés. Que no pueden ser la misma persona lo demuestran muchos detalles decorativos.

Soberbios y únicos en el mundo como conjunto son los de las archivoltas de la portada, pero repetidos en ejemplos aislados de la misma singular belleza en otras partes. Los cogollos de la segunda archivolta (contando desde la interior) se ven en capiteles de Arlés (San Trofimo), y palmetas de la cuarta en Tolosa, Bourges y Chartres; dichos de la segunda se repiten en Aguilar de Campóo, y los de la tercera en capiteles de Pamplona. Es clásico (a lo provenzal) el modo de tratar el acanto de los capiteles corintios, los ábacos y otros detalles.

Las estatuas de los Apóstoles (las de fuera más arquitectónicas, más escul-

tóricas las del centro, gradualmente), la del Cristo del parteluz y las dos escenas de la parábola del rico avariento y el pobre Lázaro encima del dintel, son maravillas de la escultura, aun tan estropeadas como están. En el resto del neto se puede suponer que habria un mosaico.

No menos notable es, en el interior, el arca sepulcral con escenas de la vida de los santos mártires hermanos, y otras de los Magos, figuras de Apóstoles, etcétera, obra del mismo genial escultor de la portada.

El baldaquino y reja que agobia el arca es cosa del arte gótico, hecha en 1465. En esa estorbosa máquina intervino el pintor *Sansón Florentino.*

Los relieves de los tres mártires sentados, en el ábside colateral del lado de la epístola, son del insigne escultor del XII también, pero arreglados acaso por *Vasco de Zarza* en el siglo XVI (plegados de la ropa). En el ático del altar de ese ábside una Trinidad, lienzo que parece de *Tristán.* Y hay también allí una tablita de Madonna con San Juanito, italiana, del XVII (restaurada). Lienzo de San Juan Bautista y San Pablo, estilo de *Pantoja.*

En el retablo principal dos tablas, una de ellas de la Purificación, acaso de *Bartolomé Carducho.*

Repartidos por la iglesia: Tabla del Abrazo en la puerta dorada, de escuela de *García del Barco* y *Gallegos.* Pequeña Virgen de escultura del siglo XIV, sobre la pila de agua bendita. Cuatro paños notabilísimos de reja románica en la nave del Sur.

En la *Soterraña* (la cripta), la célebre Virgen de talla, de que fué ya devoto San Fernando. Otra de estilo francés del siglo XVI, también de escultura Una tabla de la Virgen de Belén, acaso de *Fray Bartolommeo de la Porta* Una reja de ventana, nueva o renovada, e igual a la que había en el siglo XII.

En la sacristía una cruz de chapa de hierro del siglo XVI.

e.—Convento de la Encarnación *(carmelitas calzadas).*

Donde veintinueve años fué monja Santa Teresa. Sólo antigua la portada (aquí se instaló la Comunidad en 1515). En la capilla que ocupa el sitio de la celda de la santa, el tabernáculo (por 1630) de madera de la celda, con imagen de la santa. Al ático central una transverberación (inspirada en el grupo de *Bernini*) de la segunda mitad del XVII. Una Presentación, acaso de *Federico Baroccio* (retablo derecha). Una Asunción que recuerda a *Cl. Coello.*

En la iglesia una Madonna, acaso francesa, por el XVI.

Un San José "el parlero", escultura de estilo de *Berruguete.*

Reliquias de Santa Teresa.—En clausura, una jarrita de su uso, un cantarito y toalla de un "mandato" cuando era priora, cruz y Crucifijo en su primitiva caja, que llevó en sus primeras fundaciones; su firma y las de sus cuatro primeras novicias en el acta de dote de éstas, otras cartas en relicarios, imágenes, y, soberano, un dibujillo de cruz y Crucifijo hecho en una espera por San Juan de la Cruz. En el locutorio (intacto), donde todo eso se ve, fueron las conversaciones con San Pedro Alcántara y San Francisco de Borja. En este convento tuvo sus visiones la santa: la transverberación (dos), una en capilla pública, la aparición del Niño en la escalera, la del Cristo a la columna, la glorificación de la Trinidad por ella y San Juan.....

f. — Ermita de San Martín *(antes parroquia).*

Bella torre románica, con notas de mudejarismo. La ermita es de 1705, con la armadura vieja. Tabla del titular, de fines del siglo xv, del arte flamenco de los retablitos de la Catedral.

g. — Ermita de la Cabeza *(antes San Bartolomé, parroquia).*

Dícese consagrada en 1210; se conserva íntegra su estructura de albañilería románicomorisca, característica de pueblos de la provincia, pero con tres ábsides de sillería. La armadura, de par y nudillo, rehecha en el siglo xvi. Portadas típicas. Se conserva, como en otras parroquias, el crismón.

h. — San Segundo *(antes parroquia de San Sebastián).*

Ábsides, portada y algo más del románico de comienzos del siglo xii. Aquellos desviados en planta (simbolismo?). Las naves reformadas en el xvi, hallándose entonces (1519) el cuerpo de San Segundo y cosas varias que no se estudiaron debidamente.

En el lugar del hallazgo del varón apostólico, estatua orante colosal del Santo, hecha en Valladolid y colocada aquí (1573), obra de *Juan de Juni*, seguramente.

De fines del siglo xvi otras imágenes de San Segundo (retablo mayor), y Santa Polonia. Crucifijo del xvi repintado. En el dicho retablo mayor, barroco horrible, una serie de tablas: predela (varios santos en busto y martirio de San Sebatián) obra casi seguramente de *Sansón Florentino*. (En Ávila, de 1459-1491), las seis tablas altas de principios del xvi Santos Obispos, Santiago y San Miguel, similares con otras, pobres, de Piedrahita.

i. j. — Pasado el **puente** (junto a la puente vieja), subiendo a la derecha, a los **cuatro postes** (cruz entre cuatro columnas arquitravadas) se goza de una de las hermosísimas vistas sobre la ciudad románica.

k. — Lugar de la iglesia románica de San Isidro, hoy en el Retiro de Madrid.

l. — Hospital general *(antes descalzos carmelitas.)*

En la Sacristía, Calvario, relieve por 1530. Oración, del *Greco*: estropeada (no tiene repeticiones). Cuatro círculos con los Evangelistas (recuerdan a *Carracci*).

m. — San Nicolás *(parroquia).*

Consagrada en 1198; conserva íntegro el exterior con sus tres portadas, y sólo el abside al interior. Relieve de las Angustias, de principios del xvi. Titular y relieves de escuela de *Becerra* en el retablo mayor, barroco; los colaterales de fines del xvi. Uno con tablas, estilo de *Blas de Prado* (*1583*). Madona y ángeles, estilo de *Escalante*. Frutero bueno, en predela del retablo colateral del Norte. Las letras del altar mayor, dotación a fines del xv, de Juan Pinilla (y su mujer), acaso se refieran al pintor así llamado.

ñ. — Santiago *(parroquia).*

Reedificación bajo el Obispo Ruiz, en estilo gótico, con algunos lisos muros románicos. Portadita del Renacimiento. La torre acaso sea del siglo xiv. Reta-

blo mayor, de varios órdenes, acaso de *Patricio Caxés*, comienzos del XVII; escultura y pintura; otro de tablas, principios del XVII. Capilla izquierda, retablo de pinturas por 1530. Dos retablitos de 1670. En el trastero, tabla de la Flagelación, al temple, similar a la de San Miguel de Arévalo.

o.—Convento de Gracia *(Agustinas).*

Donde fué educanda (corrigenda, según ella) Santa Teresa; después se quemó la iglesia y se rehicieron las bóvedas. Retablo rico, probable de *Juan Rodríguez* y *Lucas Giraldo*. Sepulcros de los fundadores.

p.—Convento de la Concepción *(antes Magdalena, parroquia).*

Restos románicos de estilo avanzado, renovada en el siglo XVI gran parte de la iglesia y ahora modernizada. Había una Virgen de escultura de estilo de *Villoldo* (a lo *Berruguete).* En clausura, restos considerables de sillería del 1400 (poco más o menos) acaso procedente de la catedral. Talla flamenca de la Pietá. Ostensorio de principios del XVII, con punzón y contraste de Avila de un *P.° Rodríguez*. Frontales de fines del siglo XVI.

q.—San Pedro *(parroquia).*

Hermana gemela de San Vicente (inferior, acaso comenzada antes). Nacida románica toda, completóse en el estilo la cabecera de tres ábsides y sus capillas y las portadas y ventanas del resto, iguales a San Vicente. Introdúcese lo ojival, gradualmente: cornisas y capiteles, cubrición parcial de los brazos del crucero, naves laterales y central de los pies, al himafronte un rosetón gótico. El cimborio es acaso del siglo XV. Sólo la sacristía, alto del hastial y torre, son extraños a la obra medieval, rica en escultura en capiteles (bestias) románicos; los ojivales son elegantes. En la nave lateral Norte un lienzo de San Pedro *ad vincula*, firmado por *Morán* (en 1673).

Al crucero Sur retablito fechado en 1536, de escultura, con bella Virgen dorada y estofada, pura italiana, y cinco tablas pintadas de estilo romano, cual el de *Alonso Berruguete*.

Delante de los torales dos retablitos corintios, con estatuas de mármol de San Pablo y Santa Catalina, fechados en 1575 (de la misma mano que la Virgen de la Blanca en la Catedral).

Inmaculada, escultura estofada, de la capilla del Dr. Maldonado (que † 1617) (ábside Norte), trasladada ahora al crucero Norte.

En el ábside de Sur talla recortada semicircular, de *Juan de Borgoña*, Madona con Santos. La lauda del mismo escudo del donador, que † 1495.

Repartidos entre el ábside Sur y la Sacristía, unos sargazos grandes y chicos, que habrán sido puertas de retablo (Anunciada, Gabriel, San Pedro, San Pablo, Angel con arpa, Angel con trompeta, el Bautista y Juan Evangelista), con escudo del Obispo Carrillo (1497 a 1514), probablemente de mano de *Santacruz*. De *Santacruz* también el óleo, colgado, entre ellos: San Juan Evangelista.

Tablita hispano-flamenca del XVI, Madona. En la sacristía San Jerónimo, lienzo de arte castellano, dado en 1611.

Apenas quedan restos de la vidriería en el rosetón. Hierros de la puerta de

la sacristía, góticos. Candelero, a la vez, del cirio pascual y del tenebrario medio gótico, medio renaciente, a lo *Laurencio de Avila* y *Juan Francés.*

Cruz parroquial de la segunda mitad del xv, con base del Renacimiento. Naveta contrastada en Avila, con punzón del portugués *Andrés Hernández* (aquí de 1527 a 54).

Ornamentos verdes y rojos, de interés por sus tejidos y por algunos bordados de imaginería, de los siglos xv y xvi.

s.—Escuela Normal de maestras.

Notable fachada decorada con columnas y patio de análogo estilo.

u.—Seminario *(antes Bernardas).* Dos sepulcros del siglo xv.

v.—Ermita de las Vacas.

Nave pobre, de armadura del xv. El presbiterio escurialense. Evangelistas de escultura en las pechinas de las bóvedas. El retablo mayor, de estilo de *Juan Rodríguez* y *Lucas Giraldo;* el tabernáculo, más cerca de *Berruguete.*

w.—Santo Tomás *(convento de dominicos).*

Iniciôse por doña María Dávila y Fray Tomás de Torquemada, como albaceas de Hernán Núñez Arnalte, marido de aquélla; comenzándose en 1482, acabándose en doce años, y entrando la comunidad en 1493, pero contribuyendo todos con limosnas, y especialmente los Reyes Católicos (bienes de judaizantes, condenados por la Inquisición). Datos del Archivo de Coria, y la semejanza con la capilla del Cardenal en Avila demuestran que el arquitecto fué *Martín de Solórzano:* en ojival decadente.

Desde 1504, fué Estudio general (Universidad), y vendido cuando la desamortización del siglo xix, lo rescató Isabel II en persona, devolviéndolo a los frailes Predicadores.

La iglesia es magna, del tipo de las jerónimas y dominicas de entonces, con cruz latina, coro alto, capillas, y aquí (caso único) el presbiterio en igual forma que el coro, en alto también. Escaso el ornato, salvo lo típico de los citados monarcas.

En la *portada* varias imágenes, mal policromadas, del arte burgalés de *Gil de Siloée* y *Diego de la Cruz.*

Interior.—De igual arte un Crucifijo de las Angustias (que inspiraba a Santa Teresa), mal encarnado.

Al centro del templo, el sepulcro, mausoleo del malogrado hijo de los Reyes, el Príncipe D. Juan, que, cumpliendo la última voluntad materna, se encargó, en 1508, al escultor florentino *Domenico di Alessandro Fancelli da Settignano,* que lo acabó en 1512; él mismo lo trajo de Génova y lo colocó aquí (costó 1.400 ducados). Se reveló aquí el artista, lejano imitador de *Ghiberti,* y más próximo a *Benedetto da Majano,* dulce sin decisión, amiguísimo del ornato, y en él sin rival. El tipo del sepulcro lo tomó más bien del de bronce del Papa Sixto IV en el Vaticano (de los *Pollajuolo*). Es sencilla e ideal la figura yacente, que tan singularmente se ofrece en este templo a la mirada de los admiradores.

En la última capilla de la izquierda, el sepulcro del primer fundador Arnalte, de alabastro, del que quedan sólo restos, en rincón, siendo digno de parangonarse con el del Príncipe, al parecer, con ser (seguramente) obra de *Vasco de Zarza*, que labró tanto para doña María la viuda; si es suyo sería su obra maestra.

En la penúltima capilla del mismo lado, por fortuna conservado, otro tercer sepulcro notable, el de los ayos del Príncipe, Juan Dávila († 1486) y Juana Velázquez de la Torre († 1504). Parece obra poco posterior a tales fechas, y en parte, imita cosas del del Príncipe, en parte del de Arnalte, y, en suma, es obra de otro artista desconocido que tendría nombre principal (a conocerse) en nuestro Renacimiento. Es de alabastro.

Las *vidrieras* subsistentes (ábside y crucero) parecen de *Valdivielso* y *Santillana* por su estilo; consérvanse fragmentos de la del óculo de los pies.

El *retablo mayor*, surmontado de un Crucifijo grande, que parece de mediados del siglo XVI, ostenta las más bellas tablas del arte prerrafaelista español que puedan conocerse. Obra seguramente de *Pedro Berruguete:* su obra maestra, pero del todo típica y personal. Cinco tablas grandes, del titular (en parte recubierta la pintura), y de escenas de su vida. Abajo, dos Evangelistas y dos Padres de la Iglesia, tamaño natural, y en las entrecalles Angeles y Santos. [De los retablos colaterales del crucero, los de Santo Domingo y San Pedro Mártir, proceden las tablas del mismo *Pedro Berruguete*, que del claustro de acá pasaron a los Museos madrileños, como pasó también, de desconocido autor, la tabla de María, los Reyes, los Príncipes y los Inquisidores].

La *sacristía* ardió en 1699 con todas sus riquezas; al rehacerla se incorporó portada del XVI de casa de los ayos del Príncipe. Aquí fué Torquemada sepultado. Aquí también, procedentes de algún retablo, altos relieves de los Evangelistas, cabezas de profetas, etc , de fines del siglo XVI.

Notables, dos pares de blandones de azofar, con armas de la Reina antes de 1492, del tipo flamenco del tiempo.

Las notabilísimas rejas (de los rejeros dominicos, de las de Guadalupe y Sevilla) se perdieron. De ellas, acaso, unos dragones forjados en la galería alta del Norte del patio de los Reyes, y los clavos de la puerta, cerrojos, cerraduras, etc.

Coro.—Prodigio de talla gótica es la sillería de detalle flamígero e inagotables combinaciones, extremándose la riqueza en las sillas reales de los extremos. Hízose alrededor del año 1492, cual el facistol que es de igual labor. La semejanza con lo de Miraflores, lleva a tenerla por obra de *Martín Sánchez*, vecino de Valladolid, que de allí, 1486-89, vendría a aquí a seguir trabajando en monasterios de los Reyes Católicos. El mismo haría, también, la talla del Retablo mayor.

El *convento* tiene tres claustros: el del Silencio, el del Noviciado o enfermería, pequeño, y el de los Reyes, parte del edificio que se destinaba a Palacio Real de verano, y que es grandísimo. Todos variados y curiosos, dentro del estilo del monumento. Por el convento abundan las portaditas, variadísimas siempre con bolas. Es curiosa la pequeña escalera, toda decorada de granadas, del ansia nacional de entonces. Otra escalera *de los papas* es rara por sus bóvedas y por su fecha 1708-1709. Muchas naves tienen alfarjías y ma-

dres, con zapatas góticas, y la gran sala del Palacio y también el Refectorio tienen tipos de cubierta más ricos y complicados.

x.—Convento de San José o «las Madres».

Primera fundación de Santa Teresa y sus descalzas en 1562, con diminuto y pobre templo que no es el de la derecha entrando, capilla de San Pablo, con tabla, por el XVI, castellana). El templo es el reconstruido sobre ya otro definitivo, por planos de *Francisco de Mora*, en tres años (1607-1610). De lo anterior eran ya las capillas de la izquierda; las de la derecha las hizo *Mora*, y la primera para sí, pero no pudo acabarla y se vendió a su muerte (1610). El San José de la portada, atribuído (por Ponz) a *Giraldo de Merlo*.

Retablo mayor, del "estilo *Alonso Cano*", con el titular anterior (estilo *Pereira?*); los lienzos, brillantes y hermosos de color, de la escuela madrileña, último tercio del siglo XVII. Colaterales, imágenes del mismo escultor, de Santa Teresa y San Bartolomé. Bella orante del prelado D. Alvaro de Mendoza, el que rehizo el templo

Capilla Guillamas (tercera de la derecha), es de 1607-08. Las orantes de alabastro, notables, y la Santa Catalina y San Francisco, son del autor de las del presbiterio. El retablo, con pinturas, de las cuales la de la Asunción lleva la firma de *Pantoja de la Cruz*, en 1608.

Capilla de D. Agustín de Mena (primera, izquierda), pinturas todavía de lo amanerado escurialense (se acabó en 1618). Ponz las describió.

Martirio de San Lorenzo, acaso (Ponz) del *Sordillo*. En el retablo, espejos de la Granja.

Sagrada Familia, tabla, acaso copia del *Sarto*, procede de la capilla Salcedo, hoy en la sacristía.

Reliquias de Santa Teresa. En clausura, dos flautas y tamboril de las santas alegrías de la santa, clavícula izquierda, jarrita, carta de pésame, un libro "Diario espiritual", con apostillas y cruces y corazones de llamada de los puntos notables...

y.—Las Gordillas *(franciscas: de María de Jesús).*

Fundó el convento doña María Dávila (la mujer de Hernán Núñez Arnalte (véase en Santo Tomás) y de D. Hernando de Acuña), en una heredad en 1502; trasladadas aquí en 1552, estrenóse el edificio en 1557, con templo y patio, etc., pues es interesante el interior clausurado, incluso los coros, semivisibles. En el bajo el notable sepulcro de la fundadora († 1511), la obra maestra de *Vasco de Zarza*, que se goza a medias desde la reja; a los lados, de madera, monjas orantes. En la iglesia, un San Juan Bautista, de Martínez, el de Valladolid firmado .

En la clausura alguna cosa de excepcional interés.

z. Santa Ana *(Bernardas).*

Fundación acabada en 1350, del Obispo D. Sancho Dávila. Del tiempo restan un arco, entrada a la iglesia, ventana, etc. La iglesia, reconstruída a fines del siglo XVI. La titular (restaurada en 1545 y 1802), es notable escultura del tiempo de la fundación. Conserva, en clausura, este convento muchas cosas interesantísimas.

Imprenta de J. López, San Bernardo, 9 y 11, Madrid Tel. 34-32

BOLETÍN DE LA

Año XXV. —Cuarto trimestre.

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Arte * Arqueología * Historia

MADRID.—1.º de Diciembre de 1917.

AÑO (4 NÚMEROS), 12 PESETAS

Director del BOLETÍN: *D. Enrique Serrano Fatigati, Presidente de la Sociedad, Pozas, 17.*
Secretario de la Redacción: D. Elías Tormo, Plaza de España, 7.
Administradores: Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30

Noticia del aljibe árabe de la Casa de las Veletas, en Cáceres,

y referencias de los de Montánchez y Trujillo

Existe en Cáceres, a la parte del sudoeste, que es la más elevada de la colina en que fué fundada la antigua ciudad, dominando como en puesto avanzado sus murallas y torres defensivas, un palacio señorial, llamado *Casa de las Veletas*, aunque han desaparecido las que tal nombre le valieran. La tradición mantenida en las crónicas señala este edificio como alcázar de los valíes o reyes moros de la región cacereña; y hace al propósito decir que de ese nombre de *alcázar* (voz de origen árabe, cuya acepción es palacio fortificado o casa fuerte) algunas veces usada en plural en inscripciones y documentos antiguos, aun tratándose de un solo edificio, tomó nuevo nombre la ciudad, que en la antigüedad romana se tituló *Colonia Norba Caesarina*, conforme demostró con el testimonio de Plinio y varias inscripciones el insigne epigrafista e hispanófilo alemán Dr. D. Emilio Hübner, el cual fué justamente quien al tratar este punto (1) dijo que "*Cáceres*, según toda probabilidad, no es otra palabra que la muy conocida arábiga de los *Alcazáres*, sin el artículo anterpuesto *al* y con cambio del acento en la pronunciación, causado tal vez por la misma omisión del artículo."

(1) *Cáceres en tiempo de los romanos.—Revista de Extremadura,* tomo I, páginas 149 a 151.

De que el alcázar, hoy llamado casa de las *Veletas*, era el palacio más importante de Cáceres, puede dar testimonio el hecho de que según la crónica lo reservó para sí D. Alfonso IX de León. Leemos que luego le puso en tercería D. Fernando IV; y que le hizo arrasar el rey D. Pedro de Castilla y decapitar a los poseedores los hermanos Gil, nobles cacereños, partidarios de D. Enrique de Trastamara. Se sabe que más adelante el rey D. Enrique IV permitió reedificar la casa a don Diego Gómez de Torres, hermano del Mariscal de Castilla D. Alfonso de Torres, con la condición de que el vecindario pudiera surtirse de agua de un antiguo *aljibe* allí existente; merced confirmada por privilegio de los Reyes Católicos, otorgado en Sevilla a 24 de setiembre de 1477; que quien hizo la reedificación fué D. Vasco de Ulloa, a quien parece referirse el único testimonio epigráfico, que de su historia conserva el edificio; y aun hay noticia de que completó, reparó o modificó la obra D. Jorge de Quiñones (1).

El actual poseedor de la casa es el señor Marqués de la Mina.

Muestra su fachada la casa de las *Veletas* en la plaza de su nombre, frente al costado derecho de la iglesia de San Mateo. Es una fachada de piedra, sencilla y severa, desnuda de ornatos; con tres huecos de la planta baja, la puerta en medio y dos ventanas, de las cuales sólo es antigua la del lado derecho, pequeña y con reja; y tres balcones del piso principal, entre los cuales destacan dos escudos de armas, encuadrados por molduras barrocas. Por su carácter esta fachada corresponde al siglo XVII.

Formando ángulo con ella sobresale por el lado derecho un cuerpo de construcción cuadrado, que si bien hoy no sobrepuja en altura al resto del edificio, debe ser considerado como resto evidente de una torre, idéntica, aunque en distinta disposición, a las que tienen otras moradas señoriales de Cáceres. Hállase construída esta torre en el sitio en que la defensa del Alcázar lo pidió y esto es donde se inicia

(1) Véanse: D. Vicente Barrantes, *Extremadura y sus monumentos.*—D. Vicente Maestre, *Libro de edificios urbanos de la villa de Cáceres.* Ms., folio 137.—Don Juan Sanguino y Michel, *Cáceres en 1790. Revista de Extremadura*, tomo I, página 223.—*Cáceres en 1828. Datos históricos y estadísticos.* Cáceres, 1874, página 55. D. Nicolás Díaz y Pérez, *Extremadura (España, sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia).* Barcelona, 1887, pág. 690.—D. Publio Hurtado, *Castillos, torres y casas fuertes de la provincia de Cáceres.* Cáceres, 1912, pág. 32.



La Magdalena a los pies de Cristo



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

La Transfiguración en el Tabor

JUAN DE FLANDES. Floreció en España (14[illegible]-151[illegible]). Dos de las 15 tablitas del Palacio Real de Madrid, del retablo (de 46) de la Reina Católica (la 13.ª y la 16.ª)





Cristo ante Pilatos

... a los Padres del Limbo

JUAN DE FLANDES ...

PALACIO REAL DE MADRID

una rapidísima vertiente del terreno hacia el O., en el peñasco sobre el cual se alza el edificio. Su vista por dicha parte y por el S., es por el carácter vetusto que ofrece y por su situación eminente, mucho más interesante que por la fachada principal. Sus muros de mampostería, con huecos en parte desfigurados y agrandados modernamente, permiten apreciar que esta casa, como sus coetáneas de fines del siglo XV y primera mitad del XVI, tuvo pocos y pequeños huecos en los dos tercios de su altura y en el último piso arquerías continuas, hoy cegadas, con arcos de medio punto sobre columnillas y por coronamiento balaustrada que conserva, cegada también, cuyos balaustres son de barro vidriado, de verde y blanco, interrumpida alternativamente por pilastras de piedra que sustentan pináculos cuyo conjunto mejor simula almenaje de casa fuerte que crestería de palacio. Estas fachadas, más viejas y típicas que la principal, denotan ser, por los dichos caracteres, las de la casa de Ulloa. Su regular mole y su fisonomía artística, sobria y severa, típica de los palacios caballerescos castellanos, es lo que indica que este caserón debió ser el mejor de Cáceres, en su tiempo; el más capaz, el más artístico, viéndose hoy desfigurado y afeado.

En el interior se halla el patio claustreado en ambos pisos de galerías, con sus arcadas.

Pero más que todo esto, que no es mucho, encierra de interés para el arqueólogo la *Casa de las Veletas*. Por las galerías abovedadas de sus sótanos, dos pequeñas ventanas, situadas en puntos opuestos, permiten ver, valiéndose de luz artificial, un curiosísimo aljibe. Lo que desde las ventanas se ve, es una nave limitada por dos arquerías, de arcos de herradura, sustentados por columnas de granito, cuyos fustes se ocultan en el agua, perdiéndose la vista por entre las arcadas en la obscuridad de las naves laterales.

Cuando en tal forma lo vi hace años, me sorprendió mucho, tanto por la rareza del monumento, cuanto por su semejanza con las grandes cisternas que había visto, también con columnas y arcadas, en Constantinopla.

Al verlo en noviembre de 1914, con ánimo y necesidad de estudiarlo, no podía bastarme ver de un modo tan fugaz y fantasmagórico un monumento tan interesante. Pregunté a la persona que me acompañaba y facilitaba este examen, D. Alfredo Villegas, administrador de los bienes del señor Marqués de la Mina, propietario de la finca, si

habia medio de bajar al aljibe, y me dijo que no, que él nunca había entrado ni recordaba hubiese puerta que lo permitiese. Habiéndome, pues, de resignar a hacer mi estudio de una manera deficiente, hice lo que me fué dable: desde la ventana medí primero, no sin trabajo, el ancho de la nave, que es de 2,20 metros, y por las galerias de los sótanos que claustrean el aljibe medí la longitud y latitud de sus muros, que dan un rectángulo de 15,40 por 13,20; y habida cuenta del espesor de muros, deduje que el interior debía constar de cinco naves. Pesaroso de no poderlo comprobar ni sacar vistas fotográficas, me retiraba ya, cuando el Sr. Villegas, deseoso, por su parte, de facilitar mis deseos, y, al efecto, haciendo memoria, recordó vagamente aquella antigua concesión de que hasta hace algunos años usó el vecindario de acudir a tomar agua del aljibe, y que lo hacia penetrando en él por una puerta, a la sazón cegada, que había al exterior en la vetusta antedicha fachada del Suroeste, donde se conserva una pequeña escalinata, construída ocasionalmente bajo una arcada de ladrillo, para facilitar el acceso a la puerta en cuestión. Avisóme a los pocos dias el Sr. Villegas que volviese, y vi que, roto el panderete que cubria la puerta, la cual se veia que fué practicada haciendo una perforación algo informe en el grueso muro de mamposteria, por ella se podia penetrar en el interior, con tanta más facilidad cuanto que por el boquete se pasa a una escalinata adosada por el interior al indicado muro del SO. y que baja, ocultándose en el agua, hasta el fondo del aljibe. Facilitado de este modo el acceso al interior, pude examinar tan interesante monumento.

El aljibe, con las galerias que por tres de sus lados le rodean en planta de sótanos, ocupa el centro de la casa bajo el patio, en cuyo pavimento se muestran los conductos por donde las aguas pluviales alimentan aquel depósito. Con relación a la entrada principal y planta baja de la casa, que están a un piso con el patio y la plaza en que está la puerta, el aljibe es una construcción subterránea, practicada en una oquedad del peñasco sobre el cual la morada señorial, otro tiempo alcázar, se levanta. Tan sólo por la parte del SO., a causa de la depresión del terreno, el fondo del aljibe está poco más bajo que el de la calle. Y este fondo se encuentra con relación a la dicha planta de sótanos, que tiene de altura unos dos metros a unos tres más de profundidad. Para conseguirla, y, seguramente, para dar forma regular al depósito, debió ser abierta en la roca la caja o espacio necesario.



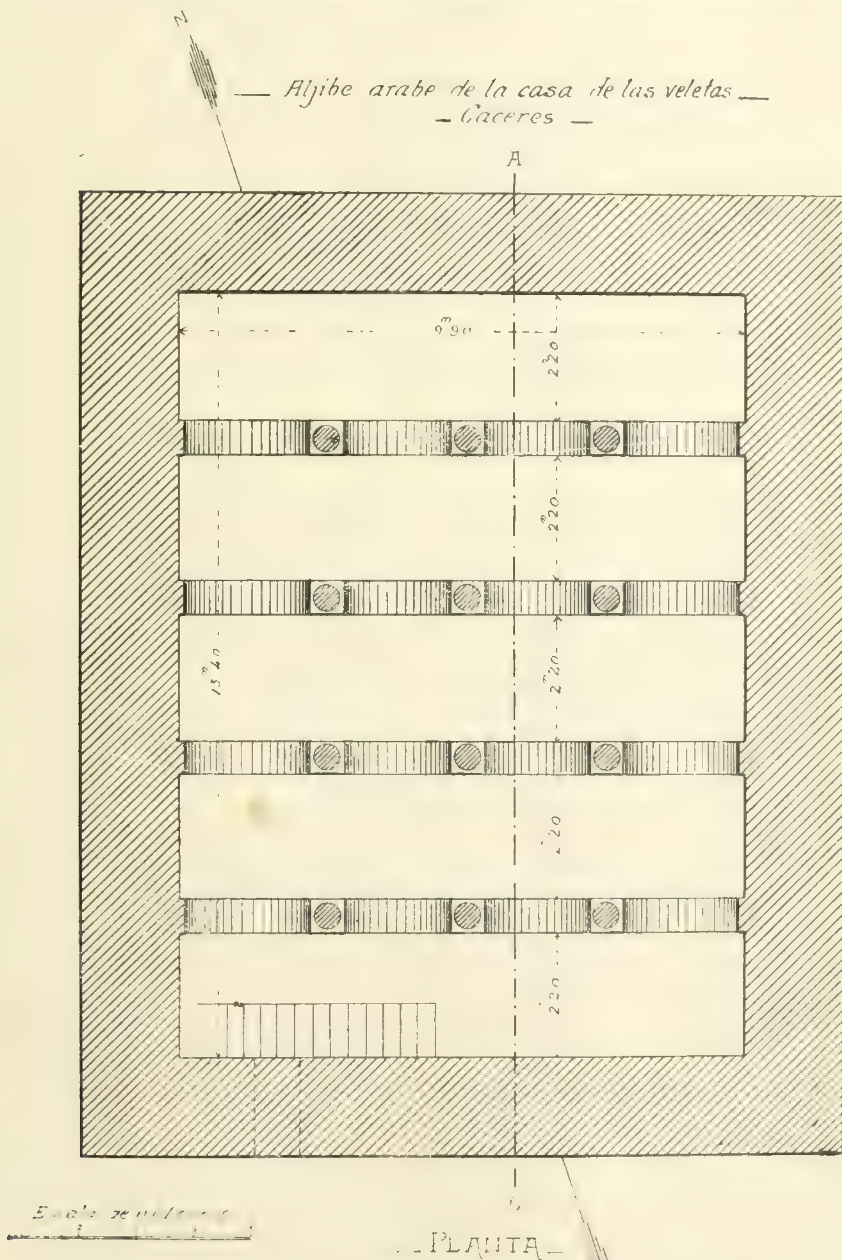


Menet.-Madrid

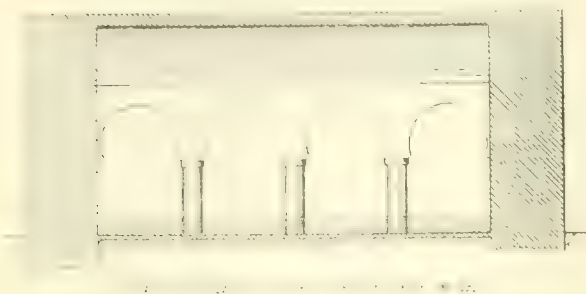
Aljibe árabe de la casa llamada de "las Veletas" en Cáceres, resto del antiguo Alcázar

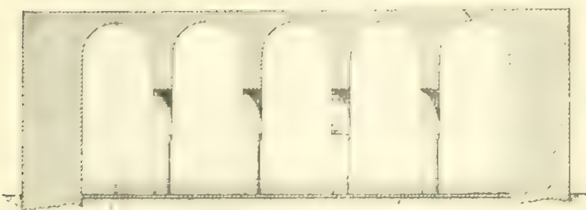
Los muros, de más de un metro de espesor los longitudinales y de 1,65 los otros dos, son de argamasones y mampostería; los arcos y bóvedas, de ladrillos; las columnas, de piedra.

El interior forma un recinto rectangular de 13,40 por 9,90 metros, siendo ésta la longitud de cada una de las cinco naves de a 2,20 metros



de anchura en que está dividido, las cuales naves están separadas por cuatro arquerías paralelas de a cuatro arcos de herradura y cubiertas por bóvedas de medio cañón. El intradós de los gruesos arcos es de 0,60 metros. Son, pues, 16 los arcos y 12 las columnas, sobre las cuales voltean, completando los arranques de las mismas en los muros, unas ménsulas. Las columnas son monolitas, de granito, toscanas, con capitel y basa de una moldura o toro, romanas, evidentemente aprovechadas, como fué tan frecuente en construcciones árabes del Califato, y con más razón en fábricas del género de la presente. Y como en ella, porque había de quedar oculta, dado su destino, no se atendió para nada al aspecto decorativo u ornamental, no importó que donde faltase columna se pusiera en su lugar un pilar de ladrillo, y donde faltase un capitel se supliera con un plinto circular o cuadrado, algo informe. Columnas, por otra parte, destinadas a quedar sumergidas, casi ocultas en el agua, el constructor tan sólo se cuidó de que sirvieran de soportes y atendió a que la fisonomía artística del monumento resultara de su traza regular y del encadenamiento y sucesión de sus arcadas, que constituyen la parte más visible del monumento. Algún capitel parece ser visigodo, muy gastado. Arcos, bóvedas y muros están enjalbegados de antiguo y, por tanto, de un color blanco opaco y sucio. En las bóvedas hay perforaciones cuadradas y pequeñas, algunas de ellas acusadas en el pavimento granítico del patio. El pavimento del aljibe es un solado de ladrillo con una capa de cal encima. A favor del muro del S., y adosada a él, está la escalinata de que se hizo referencia, que es de piedra y que arrancaba, sin duda, de una entrada, hoy cegada, del muro y





bóveda del O. En el punto opuesto del N., en el ángulo NO., un murete construido a favor del primer arco, merma un espacio rectangular que no se sabe lo que encierra ni para qué fin ni cuándo pudo ser hecho.

Podría caber la sospecha de que este peregrino monumento no hubiese sido construído para aljibe sino para baño, como algunos árabes, y con bóvedas perforadas a fin de que sirviesen de lucernarios, que se conservan; pero tal duda no es sostenible, porque ni la disposición, ni lo bajo de las columnas aprovechadas, ni la ausencia de ornatos, son caracteres que puedan servir de fundamentos a tal hipótesis, y, en cambio, concurren todos a manifestarse como propios de una cisterna o aljibe del mismo género que las existentes en Oriente, sobre todo en Constantinopla, y las que se conservan en España.

Las cisternas de Constantinopla, debidas a los bizantinos, son la cisterna Arcadiana, la cisterna de las mil y una columnas o cisterna de Filoxeno, así llamada del nombre de su fundador, que la construyó en el reinado de Constantino el Grande, en la primera mitad del siglo IV; la cisterna de Modesto, la de Teodosio, la llamada cisterna Basílica, fundada por el mismo Constantino el Grande y reedificada por Justiniano, que tiene 336 columnas y que tiene, por cierto, la escalera en idéntica disposición que la de Cáceres; la cisterna de Focas y otras. Todas son grandes, mucho más que la que nos ocupa. Pero en todas aquéllas, como en ésta, el sistema de construcción es el mismo: una serie de columnas, dispuestas en líneas paralelas, sustentan un cerramiento por bóvedas de ladrillo.

Los aljibes que en España pueden citarse, árabes y algunos acaso reconstruídos por mudéjares son, según datos que nos ha facilitado don Manuel Gómez Moreno, los siguientes: el aljibe de la mezquita de Córdoba, que es un recinto cuadrado de 14,45 metros por lado con pilares, arcos de medio punto y bóvedas por arista, de piedra, con tragaluces, y se cree reconstruido, parte por Abderrahmen I, parte por Hixem II; el llamado Aljibe del Rey, en Granada, que es acaso el más parecido al de Cáceres, pues su recinto, que mide 11,38 metros por 10,70 metros, está dividido en cuatro naves por arcos de medio punto sobre pilares, cubiertas con bóvedas de cañón con tragaluces; en el mismo Granada el aljibe de la Alcazaba de la Alhambra, dividido en dos naves, con bóvedas de cañón; el aljibe de las Tomaras, que es cuadrado, con cuatro pilares de piedra y bóvedas de ladrillo en cañones cruzados, y el

aljibe de la Lluvia, con arcos algo apuntados y bóvedas de cañón, unas y otras de ladrillo; el aljibe de la Alcazaba de Loja, también con arcos apuntados y bóvedas de ladrillo; el aljibe del Castillo de Piñar (provincia de Granada), también dividido en dos naves, con arcos y cañones apuntados de ladrillo; el aljibe de Jimena de la Frontera (provincia de Cádiz), de varias naves, con pilares cuadrados, arcos de medio punto y bóvedas de cañón, de ladrillo. En Omares (provincia de Málaga) existe otro aljibe, casi cuadrado, con cuatro columnas y arcos de herradura, construído de mampostería y argamasón.

Todavía podemos citar otros ejemplares de la misma provincia de Cáceres: un aljibe en el castillo de Montánchez ydos en el de Trujillo, que difieren del de la capital y de los cuales nos ocuparemos más adelante.

Resulta de todas estas indicaciones comparativas que habrán parecido harto prolijas, pero que se nos perdonarán en gracia de la importancia del monumento que las motiva, primeramente, que el tipo originario de los aljibes árabes es bizantino, y el sistema común es el de naves con arquerías y bóvedas, siendo en general menores los hispano mahometanos que los bizantinos, casi todos de grandes proporciones; y segundo, que de los citados, y teniendo en cuenta que no hemos indicado dimensiones más que de los mayores, uno de éstos es el de Cáceres, siendo también el que tiene mayor número de columnas, doce, mientras que el que más de los otros tiene nueve soportes, y mayor número de naves, cinco, pues tan sólo tiene cuatro el que más de los otros; y tercero, que solamente en el de Cáceres y en el de Omares son los arcos de herradura.

Menester es decir que alguien cree o sospecha no sean árabes todos los citados de Andalucía, como los de Granada, y que puedan datar de los tiempos de la Reconquista, siquiera se reconozca en todos un mismo sistema, árabe, originario del Oriente. Trátase, en suma, de un género de monumentos de los que todavía no se ha hecho un estudio detallado y de conjunto.

Sin embargo, son tales y a mi modo de ver tan marcados los caracteres árabes del aljibe de Cáceres, que no creo pueda ofrecer duda su origen. Es una pequeña hipóstila, de tipo originario egipcio, como las mezquitas y como éstas, con arcos, que dividen el espacio en naves cerradas por cañones. Los arcos de herradura por otra parte, los argamasones, el ladrillo y el enjalbegado acaban de caracterizarle.

En cuanto a la época en que debió ser construído, los historiadores de Cáceres lo han supuesto obra de mediados del siglo XII, realizada, como el alcázar a que perteneció, por el rey moro Alah-el-Gamid, a quien con más fundamento se atribuye buena parte de la reconstrucción de las murallas de la ciudad. Pero el atribuir también a ese rey de taifa el aljibe no debe tener otro fundamento que ser su nombre el que sobresale en la obscura historia de la dominación mahometana en aquel país, por haberse hecho fuerte contra los cristianos y haber fijado su corte en dicha ciudad, donde disfrutó del poder por espacio de unos once años, de 1159 a 1170 ó 1171, en que la conquistan y le hacen prisionero los caballeros que en cruzada habían acometido tal empresa, en memoria de la cual y para asegurar su conquista se constituyen en orden de caballería bajo el nombre de *Fratres*, de Cáceres. Pero en 1180 recobran los moros la ciudad, piérdenla nuevamente en 1189, sigue la lucha con varia fortuna por espacio de más de treinta años, hasta que reconquista en definitiva tan disputada plaza, en 1229, D. Alfonso IX de León. Tan turbulenta historia posterior al Gamid es lo único que favorece el supuesto de que éste fuera quien levantase alcázar y aljibe; mas con igual fundamento pudiera atribuirse a Zeth, rey (?) moro de Coria, que rindió a Cáceres por hambre en 863.

No existiendo inscripción ni otro documento o dato fehaciente para fechar el monumento más que él mismo, con sus caracteres, ya precisados, que le diferencian de sus congéneres, teniendo de común con algunos otros, como la mezquita de Córdoba y la toledana, luego convertida en iglesia con la advocación de Santo Cristo de la Luz, el aprovechamiento de columnas de monumentos anteriores—bien que esto no sea un dato decisivo, pero no insignificante—, creo no andar descaminado al creer que debe ser considerado el aljibe árabe de Cáceres entre los monumentos del tiempo del Califato, y por tanto que debe datar del siglo X o de principios del XI.

Es lástima que del Alcázar no quede mejor resto que el aljibe; pero este es elocuente, pues en toda fortaleza ha sido esencial tener alguna cisterna o depósito de agua potable. Los hay en muchas, y ya hemos visto que en fortalezas y castillos están la mitad de los aljibes españoles. En Cáceres, el problema del agua potable ha sido de todos los tiempos y subsiste, pues los actuales cacereños se surten de las pocas fuentes públicas que hay y del río. Natural es que *Norba*, la colonia

romana, estuviera abastecida de agua por un acueducto, que acaso destruyeran los bárbaros, pero cuyos restos no hemos visto ni de ellos hay referencia. La construcción del aljibe indica que en los tiempos mahometanos existía aquella necesidad urbana. Cerca de la casa en que el aljibe se halla, en la iglesia del convento que fué de jesuitas y hoy es Instituto, bajo el pavimento, donde hay una compuerta, existe una cisterna natural, esto es, formada por una oquedad del terreno.

La misma escasez de aguas sentida en Cáceres está corroborada por lo que podemos llamar historia moderna del aljibe, pues según se ha dicho, D. Enrique IV permitió reedificar la casa a D. Diego Gómez de Torres, a condición de que el vecindario se surtiera del agua del aljibe; concesión que confirmaron los Reyes Católicos por privilegio dado en Sevilla a 27 de setiembre de 1477, y beneficio de que siguió disfrutando la gente pobre del barrio hasta hace algunos años, y de la que da testimonio la escalera exterior adosada al muro y el boquete abierto en éste, que me ha permitido estudiar y dar a conocer este interesante monumento, hoy visible por la dicha entrada rehabilitada.

No es ese aljibe el único existente en la provincia de Cáceres. Oportuno me parece dar aquí noticia de los que conozco y he visitado, existentes en los castillos de Montánchez y de Trujillo, los cuales castillos también conservan recuerdos árabes en sus respectivas obras defensivas.

El aljibe con que me vi sorprendido en Montánchez hállase asimismo construido en una oquedad del peñasco, en que asienta el alcázar, hallándose, por consiguiente, subterráneo. No es posible penetrar en él más que por uno de sus tragaluces o sumideros, por donde han arrojado al fondo tantas piedras que embarazan el piso. Mide su recinto 6,97 por 4,23 metros, y está dividido en tres naves, de desigual anchura, por dos arquerías de a dos arcos, sobre columnas de mármol, estando cerrado por bóvedas de medio cañón. Arcos y bóvedas son de ladrillo enjalbegados. De los fustes, uno está adornado con collarinos, el otro es liso, y ambos carecen de capiteles. Los arcos no puede decirse que sean de medio punto, pues se observa en su perfil ligera tendencia a ser apuntados. El intradós acusa un espesor de 0,48 metros. Voltean dichos



Aljibe árabe del castillo de Trujillo (Cáceres)

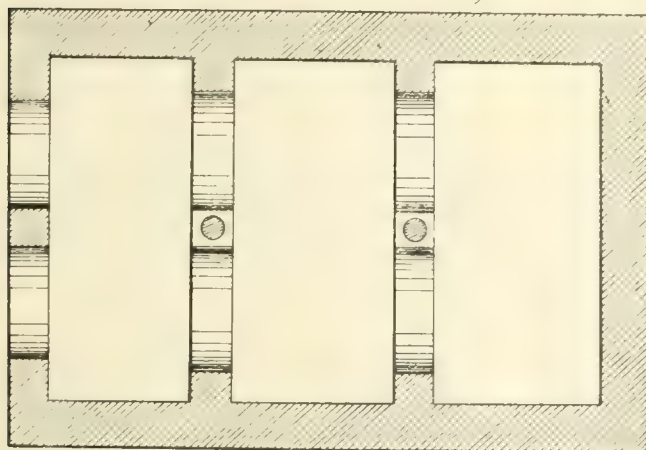


Fototipia de Hauser y Menet. Madrid

Aljibe árabe del castillo de Montanchez (Cáceres)

arcos sobre las dos mencionadas columnas y sobre pilares adosados a los muros. En el de fondo por el lado oriental, hay dos arcos más, resaltados y ciegos, siendo con estos dos seis los que hay. La altura total de las naves es de 3,25 metros. Los muros son de argamasón.

Sin duda este aljibe es posterior al de Cáceres, acaso construído durante la segunda o última dominación árabe, en el primer tercio del



Planta del aljibe del Castillo de Montánchez

siglo XIII, antes de la definitiva reconquista de Montánchez en 1229 ó 1230.

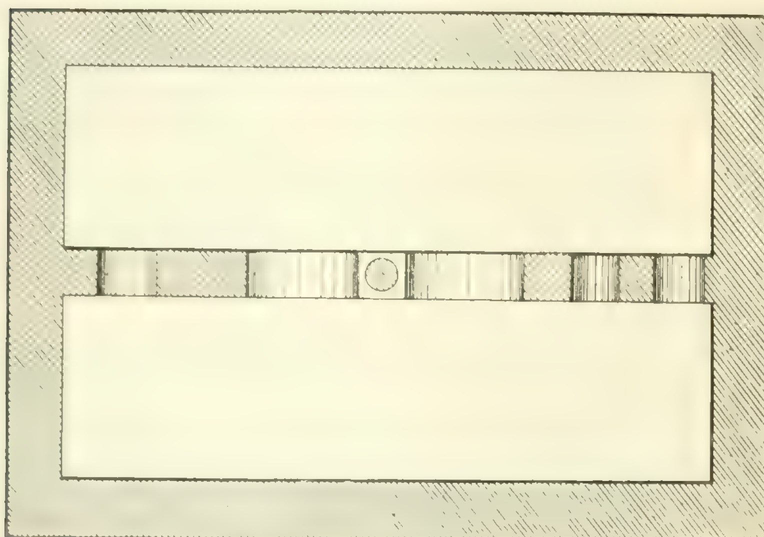
***

En el castillo de Trujillo, que es grande y de poderosas defensas, en su parte más elevada, que debió ser alcázar, existen dos aljibes, correspondientes a dos recintos distintos, uno al dicho alcázar y otro en la parte mayor, destinada posiblemente a la guarnición.

El primero (A) tiene su entrada por la plaza de armas del alcázar. Es un recinto rectangular, de 8,12 por 5,35 metros, dividido, en sentido longitudinal, en dos naves, por gruesos arcos y cubiertas por bóvedas de

medio cañón con tragaluces o sumideros cuadrados. La fábrica es de ladrillo y el fuste de la única columna es de granito. Esta columna está en el centro y es un fuste liso, de 0,72 metros de altura, sin basa ni capitel. Voltean sobre ella dos arcos de medio punto y peraltados, de 1,40 y 1,50 metros de luz, respectivamente, y a continuación de ellos hay a un lado un arco, y al otro dos, pequeños, pues su luz es de 0,49 a 0,70 metros, asimismo de medio punto y peraltados; pero estos arcos

(ENTRADA)

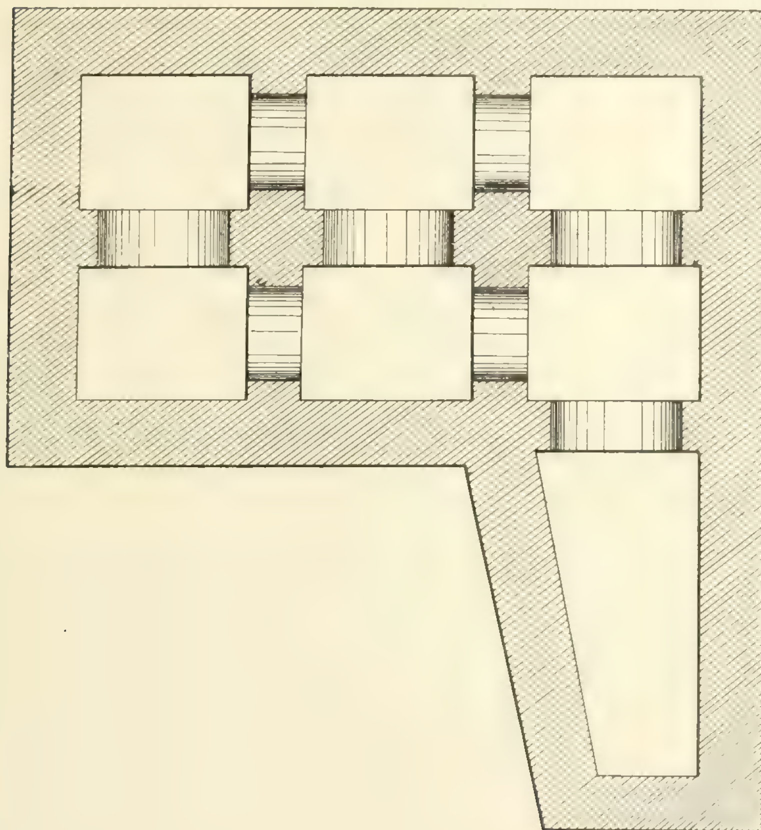


Aljibe (A) del Castillo de Trujillo

no apoyan sobre columnas, sino sobre dos macizos, de igual altura que la dicha columna, y que ocupando en toda su anchura el recinto le reducen en un tercio por cada lado. Las bóvedas arrancan de sendos resaltos que corren sobre las arcadas. Este aljibe, por su disposición en dos naves, guarda cierta semejanza con el del castillo de Piñar y el de la Alcazaba de la Alhambra.

El segundo aljibe (B) está a espaldas del anteriór y tiene su entrada por la llamada plaza de San Pablo. Su recinto puede decirse que es doble, pues primeramente se encuentra un departamento de 8 por 4,20 metros, dividido en el sentido de su anchura en tres naves con bóvedas de medio cañón, separadas por cuatro arcos de medio punto y

peraltados, sobre pilares, y de la tercera nave o meridional parte una prolongación, o mejor dicho ampliación, de planta trapecial y de unos



Aljibe (B) del Castillo de Trujillo

ocho metros de profundidad o longitud, con bóveda lo mismo. Toda la fábrica es de ladrillo y argamasón.

Estimamos que estos dos aljibes deben datar del siglo XIII, si no son obra algo posterior y de mudéjares.

José Ramón MÉLIDA

ROLLOS Y PICOTAS EN LA PROVINCIA DE TOLEDO

Conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid
en el día 22 de marzo de 1917

SEÑORAS: SEÑORES:

Amablemente invitado por el dignísimo Presidente de la Sección de Artes plásticas del Ateneo para ocupar esta cátedra una tarde del presente curso, parecióme inexcusable corresponder a tal invitación, con la que me considero muy honrado. Para mí tengo que, cuantos en el campo de la cultura intelectual y de la historia del patrio Arte retrospectivo venimos laborando desde un ayer ya no muy cercano, estamos moralmente obligados a dar cuenta de nuestras tareas y de nuestras observaciones cuando a ello seamos requeridos en forma por autoridad competente; pues aunque los resultados sean modestos, algo podrán tener aprovechable para futuros y más diestros y afortunados cultivadores. Y como esta cuasi forzosa aceptación coartó un tanto mi libertad, y como la libertad sea cosa tan amable, para forjarme la ilusión de que la conservo, opté por una de las llamadas conferencias de tema *libre*, y como tema elegí éste, que paso a desarrollar, después de saludaros y de confiarme a vuestra benevolencia: ROLLOS Y PICOTAS EN LA PROVINCIA DE TOLEDO.

Que el tema de mi conferencia es libre, dije antes. ¡Y tan libre! Más bien libérrimo. Como que al desenvolverle voy a hallarme con la siguiente ventaja: que como hasta ahora nadie se ha ocupado en semejante asunto; que como soy el primero a quien plugo tratar este tema, ni puedo sufrir ajenas influencias ni sugestiones, ni puede menoscabarse mi obligada originalidad.

Existe una desproporción enorme entre el conocimiento más o menos profundo o somero de los monumentos de Toledo y el de los de su provincia. La bibliografía artística de la vieja y gloriosa ciudad de

los Concilios es muy abundante; la de su provincia es muy corta y limitada. Por otra parte, si de la arquitectura religiosa de Toledo se ha dicho muchísimo por tratadistas generales y locales, españoles y extranjeros; si de su arquitectura civil se ha hablado un tanto y de la militar algo, aunque poco, ni poco ni mucho, nada se ha dicho de la que yo voy a llamar *arquitectura jurídica regional*, cuyos humildes monumentos son los llamados rollos y picotas. A los de mi provincia me ceñiré tan sólo por el mucho conocimiento que tengo de ella; porque antes debe cultivarse el propio predio que el ajeno y porque acaso mi ejemplo sirva de acicate para que en otras provincias me salgan imitadores.

Pero antes de entrar en materia quiero darme un poco a la teórica.

Rollo y picota suelen ser para los escasos mortales a cuyos labios acuden estas palabras dos vocablos distintos, con una sola significación verdadera. Así ocurre en varias villas de la región toledana donde permanece el curioso monumento. Sin embargo, en algunas se le llama siempre rollo, y en otras se le llama siempre picota. Pero como el monumento es aquí y acullá en su disposición fundamentalmente lo mismo y distintos los dos vocablos con que se le denomina, la confusión subsiste. Tratando de desvanecerla, acudamos al léxico oficial en su última edición. La Academia, pues, define así el *rollo* en su quinta acepción: "Columna de piedra, ordinariamente rematada por una cruz, y que en lo antiguo era insignia de la jurisdicción de la villa". La misma Academia define así la *picota* en su acepción primera: "Rollo o columna de piedra o de fábrica, que había a la entrada de algunos lugares, donde se exponían las cabezas de los ajusticiados, o los reos, a la vergüenza".

Algún reparo formal podría oponerse a estas definiciones, sobre todo a la segunda; pero en el fondo son bastante exactas y reflejan bien la distinción entre ambos términos. Existieron, pues, el rollo y la picota, como instituciones independientes. Un ilustrado escritor contemporáneo que en un libro publicado pocos años ha (1) trató erudita e ingeniosamente de este asunto, el Sr. Bernaldo de Quirós, hace notar que en Oviedo dos vías apartadas entre sí llevan los nombres de calle de la Picota y calle del Rollo.

(1) *La Picota. Crimenes y castigos en el país castellano en los tiempos medios.* (Madrid, 1907.)

Yo reafirmaré esta distinción con un texto antiguo que revela que en Castilla también el rollo y la picota eran cosas diferentes. A principios del siglo XVI seguíase un pleito entre D. Gonzalo Chacón, señor de Casarrubios del Monte y esta su villa, de una parte, y la ciudad de Segovia y el lugar de Navalcarnero, de otra, sobre la posesión de este lugar. En el archivo municipal de Casarrubios hallé cierto extenso *Memorial* del tal pleito, que disfruté y extracté a mi sabor, en el cual hay algunas noticias harto curiosas relativas al rollo y a la picota. Según seis testigos fidedignos que prestaban sus declaraciones en 1509, de tiempo inmemorial había habido y había en la villa *rollo* y horca, que habían estado y estaban fuera y apartados de ella, en la raya y límite que deslindaba su término del de la bailía de Olmos. Poco después, en una probanza hecha por Casarrubios en 1511, un testigo declaró que podía haber sesenta años vió el rollo en el lugar donde a la sazón estaba, que era "encima de la Iglesia de Casarrubios, hacia la bailia"; y depuso otro que la picota estaba en la plaza de la villa y el rollo en la linde de la Orden (de la Orden de San Juan, o sea de la bailía de Olmos); y, en fin, en las declaraciones de otros testigos más, que no hay por qué traer aquí, se ve claramente que el rollo y la picota eran dos cosas en Casarrubios coexistentes y distintas, y, como consecuencia, que obedecían a fines y funciones diferentes.

La picota es, en mi juicio, más antigua que el rollo, y aun considerada la índole de su función penal, antiquísima. Desde que hubo justicia humana, es decir, mucho antes del feudalismo, compréndese que para aplicar ciertos castigos corporales a los malhechores, era muy útil algún poste o sustentáculo; y ora se utilizase para ello un árbol, o un tronco seco, o un madero preparado convenientemente, o un pilar de piedra sito dentro o fuera de poblado, tales medios fueron los directos antecesores de la picota. Esta, en pleno siglo XIII, ya tenía en nuestra Castilla existencia sustantiva. Refiriéndose la partida 7.ª en la ley 4.ª de su título XXXI a las siete maneras de penas con que los jueces habían de castigar a los delincuentes, dice: "La setena es quando condepnan a alguno que sea azotado o ferido paladinamente por yerro que fizo, o lo ponen por deshonra dél en la *picota*, ol desnudan faciendol estar al sol untando de miel porque lo coman las moscas alguna hora del día". Sea cual fuere el origen de la picota, romano, cristiano o árabe, como también se ha supuesto, su uso se generalizó en la cristiandad medio-

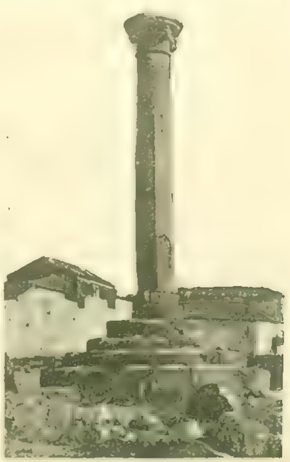








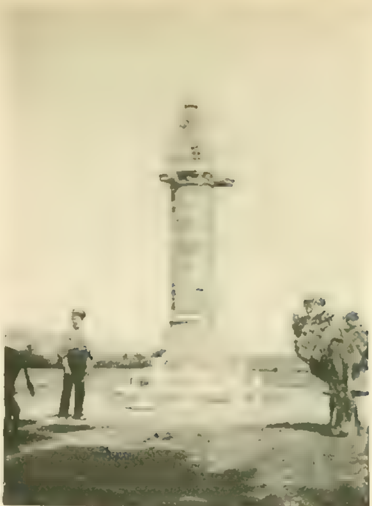
CASTILLO DE BAYUELA



AJOFRÍN



TEMBLEQUE



NAVAMORCUENDE



MONTESCLAROS



ALCABON



CEBOLLA



VELADA



CARDIEL

Rollos y picotas toledanos.

eval y aun salvó los límites de la Edad Media, extendiéndose a América con la aplicación del derecho castellano al Nuevo continente.

Un historiador español de la penalidad en los pueblos antiguos y modernos, el Sr. Melchor y Lamanette, hablando de la justicia que hacían los señores feudales, dice que la demostraban dos signos visibles, a saber: la horca o patíbulo, levantado en medio del campo, y la picota, en la que tenían lugar los castigos corporales, excepto la ejecución capital. "La picota—añade—era un signo uniforme y común a todos los señores que podían administrar alta justicia, y podía construirse de varias maneras. Consistían unas en un poste colocado en una encrucijada o plaza pública y que solía ser giratorio. En la parte alta se veían las armas del señor, y debajo de ellas había una argolla de hierro. Otras tenían la forma de una escalera y un madero en lo alto, con un agujero, por donde pudiera pasar la cabeza del sentenciado" (1). "La picota y la argolla—agrega más adelante—producían un efecto análogo al de la marca, y solía llevarse a la primera a los que habían hecho bancarrota fraudulenta, y a la segunda a los culpables de delitos más leves, como hurto de uvas y otras raterías, y también a los sirvientes que se habían insolentado con sus amos" (*sic*) (2). Considerad, en vista de estos textos y si el Sr. Melchor y Lamanette no erró en sus afirmaciones, la falange de *frescos* y de *vivos*, la de rateros y de insolentados sirvientes que podríamos ver en las picotas y argollas de por ahí si éstas continuaran funcionando. Ahora bien, el digno Sr. Melchor, Abogado fiscal que fué del Tribunal Supremo, no se refiere particularmente a España; generaliza, y como no se documenta con textos históricos o legales, y como en los antiguos Cuerpos españoles de este género yo no he visto especificados los delitos que llevaban a la picota, quede a cargo del autor el correspondiente grado de autenticidad de sus noticias.

Por lo pronto, no es exacto que, como dice el Sr. Melchor, no se hicieran en la picota las ejecuciones capitales. Cuando en Villalar sacaron a degollar a Juan de Padilla y a Juan Bravo, "los llevaron hasta la picota", y "llegados a la picota" ambos caballeros querían morir antes el uno que el otro. Juan Bravo dijo al verdugo: "Degolladme a mí primero, porque no vea la muerte del mejor cavallero que queda en Cas-

(1) *La penalidad en los pueblos antiguos y modernos.* Estudio histórico. (Madrid, 1877.) Cap. IV, págs. 54 y 55.

(2) Idem. Cap. XI, pág. 110.

tilla"; y así fué hecho. Y después de Bravo fué degollado Padilla (1). Además, es indudable que, al menos en España, la exposición en la picota no era cosa tan sólo reservada a los quebrados de mala fe, a los rateros o a los sirvientes desmandados. Lejos de eso, a ella acostumbraba enviarse a los convictos de deshonrosos delitos de cualquier género, según se desprende del texto que antes aduje, de las Partidas, y en ella solía exponerse a la pública vergüenza a las zurcidoras de voluntades. En su curiosa y bien conocida obra *Las Quinquagenas de la Nobleza de España*, Gonzalo Fernández de Oviedo hace mención "de los tres materiales que la justiçia da a las alcahuetas en Castilla, que son: miel, pluma, e coroça, y el quarto el asiento más alto en la picota" (2). En ella, clavada allí una mano, era costumbre exponer, durante cierto espacio, a los perpetradores de delitos de sangre; de las argollas y garfios de que las picotas estaban provistas solían colgarse para público y terrible escarmiento los descuartizados restos de los malhechores; y, en fin, en ellas se dió garrote a muchos condenados a esta pena, que prevaleció a partir de cierta Real cédula dictada por Fernando VII. Vista, pues, tan variada gama de aplicaciones, no es de extrañar que se considerase a la picota como un verdadero símbolo, cuya presencia y cuyo recuerdo hacían andar más derechos que un huso o que la misma picota a ciudadanos, villanos y lugareños. *Beba la picota de lo puro, que el tabernero medirá seguro*, decían nuestros mayores y lo conserva en sus páginas el Diccionario académico, añadiendo como explicación que el refrán advierte "que cuando la justicia anda derecha nadie se tuerce".

El rollo como institución jurídica y como monumento, es mucho más moderno. Es, además, algo más peculiar y privativo nuestro. El Sr. Bernaldo de Quirós, en su interesante estudio antes citado, después de una información larga y trabajosa, señala la existencia o la memoria de rollos en ambas Castillas, en León, Extremadura y Andalucía con algún caso aislado en Alava y en Asturias, sin que se encuentre ningún vestigio, a lo que parece, más allá de la cordillera ibérica, y de ahí saca la

(1) Pedro de Alcocer, *Relación de algunas cosas que pasaron en estos Reynos desde que murió la Reyna Católica doña Isabel hasta que se acabaron las Comunidades en la ciudad de Toledo*. (Publicado por la Sociedad de Bibliófilos andaluces en 1872.) Cap. XII, pág. 52.

(2) Tomo I: Estança IV, pág. 65.

legítima consecuencia de que "la institución parece genuinamente castellana".

Sí, yo también tengo por castellano al rollo; y más diré: saludo en esta institución, en este olvidado monumento, a una de las más castizas supervivencias de esta gloriosa Castilla, al signo de la antigua libertad jurisdiccional, al emblema del desarrollo y de la plenitud de nuestros Concejos, al detalle pintoresco, sin el cual me parecería que faltaba algo muy suyo y muy propio a muchas de nuestras villas castellanas de realengo, de abadengo y de señorío. Apoteosis de la justicia municipal llamó el maestro Menéndez y Pelayo al admirable drama calderoniano *El Alcalde de Zalamea*. Y yo, plagiando la frase del maestro, proclamo al viejo rollo apoteosis arquitectónica de las libertades municipales. Sí, que con su espíritu puesto en el rollo, nuestros alcaldes villanos de los siglos castizos ejercitaban los derechos anejos a la jurisdicción exenta de que sus villas disfrutaban, alcanzada por sus servicios a la Corona o por la probada justicia de su causa contra la opresión o los abusos de su antigua cabeza jurisdiccional, de la que solían separarlas unas cuantas leguas de camino y un abismo por la contraposición de intereses.

Ahora bien, siendo el rollo y la picota cosas en su origen distintas, por la fuerza de las circunstancias y de los hechos, la fusión de ambos en un solo monumento visible, se realizó pronto; probablemente en el curso del siglo XV. En *La pícara Justina* (1), conocida novela que en 1605 se publicó con el nombre, real o supuesto, de Francisco López de Ubeda, se alude no a la *picota*, al *rollo* de la ciudad de León, frente al cual estaban asomadas ciertas mujercillas; y a continuación dice el novelista: "Mujer junto al rollo y conjurada con tal maldición, ¿qué otra tela tiene que echar, ni otro oficio que hacer, si no es ahorcarse de una manera, u de otra, aviendo ocasión para todo?" En otra novela aun más famosa, en *El Diablo Cojuelo*, de Vélez de Guevara, primeramente impresa en 1641, menciónase también al *rollo* en funciones de picota. Dice el ingenioso novelista que D. Cleofás y el Cojuelo, salvando a Guadalcázar, "dieron sobre el Rollo de Ecija, diciéndole el Cojuelo a D. Cleofás: Mira qué gentil árbol berroqueño, que suele llevar hombres

(1) *La pícara montañesa llamada Justina*, segunda parte del libro segundo, capítulo I, núm. 3.º

como otros fruta" (1). Es que el primitivo madero o poste, después convertido en picota, había dejado paso franco al rollo, el cual absorbió las funciones de aquélla; y como consecuencia, los conceptos y significados de rollo y de picota se confundieron no sólo para el vulgo, sino también para los literatos y aun para los modernos tratadistas de materia jurídica.

A tal yuxtaposición y confusión, muy lógica y humana, contribuyeron varias causas, a saber, entre ellas: Primera, el sentido práctico de las villas, a las que con un solo poste permanente, sito en poblado o inmediato a él, bastaba, en realidad, como simbólica ostentación de la independencia jurisdiccional y como lugar de ejemplar castigo para los delincuentes. Segunda, la idiosincrasia imaginativa del pueblo, al cual, por muy cultivada que fuese su educación cívica (y en los siglos medios no debía de estarlo mucho), impresionaba más la vista de las penas corporales infligidas en el rollo que el alto concepto de libertad municipal que en él pudieran columbrar los ojos del espíritu. Y tercera, el mismo lenguaje popular, que se presta al desconcierto, aunque en este caso concreto, fundidas las funciones del rollo y de la picota en el rollo, prevaleció más bien el nombre de picota como más enérgico y expresivo que el de aquél.

Entre los contadísimos autores que, aunque sólo por incidencia, se han ocupado en el rollo y la picota, hay uno que, después de aludir directamente al ya mentado estudio del Sr. Bernaldo de Quirós y tomando pie de su estructura, emite juicios y formula síntesis, con los cuales estoy bastante conforme, siempre que se deje a salvo la distinción originaria de uno y otro objeto, que ya he demostrado documentalmente. El autor a que me refiero, que es D. Quintiliano Saldaña, catedrático de estudios superiores de Derecho penal y Antropología criminal de la Universidad de Madrid, traductor y adicionador del sabio alemán Von Liszt, profesor de Derecho en la Universidad de Berlín, dice lo siguiente: "La imaginación ha entrado en la interpretación histórica, tal vez con exceso, viendo supuestas evoluciones morfológicas—de la horca el rollo—y antinomias—el rollo y la picota—, donde no hay más que un doble proceso de fijación de funciones y creación de órganos primero, y de síntesis funcional después". "El rollo no sucede a la horca: la loca-

(1) Tranco VI.

liza y representa, perpetuando el lugar de la ejecución y el suceso de la función penal con la inmortalidad de la piedra". "La picota no es el "reverso" del rollo. Rollo y picota, en Castilla, son tronco y cabeza de un mismo cuerpo arquitectónico penal, símbolos de jurisdicción y de vergüenza, sitio de instrumento de ejecución y exposición en sus tres formas:

a) Con argollas (horca, colgamiento).

b) Con garfios (descuartizamiento).

c) Sólo (garrote, noble o vil)" (1).

¡Pobre rollo! ¡Pobre honrado símbolo de la libertad comunal, convertido en picota, en afrentoso poste de exposición y ejecuciones, en triste lugar de exhibición de ladrones y asesinos, de lenas y rameras! Así se explica la odiosidad y repulsión que llegó a inspirar el rollo, análoga a la que la sociedad siente por el verdugo, ejecutor de sus propios fallos. Pero ¿qué tiene que ver el rollo, en su institución fundamental y primitiva, con el hecho de que una sociedad práctica y simplista le convirtiera en instrumento de tortura? Permitidme que, en descargo del rollo, traiga a colación aquella ocurrente y bien conocida redondilla:

Si se envenena un amante
por haber perdido el seso,
¿qué tienen que ver con eso
los fósforos de Cascante?

Con lo dicho, para mi intento basta ya acerca del aspecto jurídico del asunto. Entremos ahora en el artístico; hablemos de la arquitectura del rollo, o si queréis, del *rollo-picota.* Todavía he de recurrir por el momento al interesante y meritorio trabajo del Sr. Bernaldo de Quirós.

El cual, considerando la arquitectura de los rollos que subsisten, o mejor, de los que él conoce, establece tres distintos tipos, a que llama originario, evolutivo e involutivo. Reduce el primer tipo a "un simple cilindro alargado, que al terminar se aguza en forma cónica, erguido sobre el suelo, sin gradas ni pedestal, como la columna dórica". Ejemplo de este primer tipo es, según el autor, el rollo de Garrovillas, y fué el desaparecido de Aravaca.

(1) Franz Von Liszt, *Tratado de Derecho penal,* traducido y adicionado con la *Historia del Derecho penal en España,* por Quintiliano Saldaña. Tomo I (Madrid, 1914), páginas 276 y 277.

En el segundo tipo o evolutivo, según Bernaldo de Quirós, "la columna adquiere base; el fuste se decora con un blasón, y el tronco florece en capitel, sostén de un cuerpo ornamental, ya piramidal..... ya cónico..... ya irregular....."; o bien "el motivo puramente ornamental que aguanta el capitel", parece adquirir una aplicación útil; o bien, todavía, la forma es en aguja gótica, difundida en tierra de Campos. Señala como modelos de este tipo evolutivo los rollos de Cebreros, de Aguilar de Campos (*sic*), de Grajera, de Casarrubios del Monte, de Villa del Prado, de Madridejos, de Ocaña y de Villalón, el más célebre de todos, merced a un conocido cantar popular.

Caracterízase el tercer tipo o involutivo—sigue diciendo el mismo escritor—"por la pérdida de lo que fué en los orígenes el rollo todo, esto es, por la supresión del fuste de la columna, reducida a la base de esta manera, como una planta que no pudiera dar el tallo". Y cita como único ejemplar de este tipo el rollo del Convento de Nuestra Señora de la Peña de Francia (1).

La clasificación es, ciertamente, ingeniosa, pero peca de demasiado filosófica; no descansa enteramente en el estudio directo y en la comparación de los monumentos; no se apoya en los aspectos y sucesivos estilos artísticos y hace caso omiso de algo que es imprescindible y fundamental en este linaje de investigaciones, del dato histórico y de la sucesión cronológica, sin lo cual un estudio serio de estas desdeñadas antiguallas se hace de todo punto imposible.

Al entrar, pues, de lleno en el fondo de mi conferencia, es decir, limitándome a los rollos y picotas de la provincia de Toledo, voy a ensayar una clasificación más ceñida y basada en el aspecto artístico y en el dato histórico del monumento. Ocho rollos acusa como existentes en aquella provincia la información seguida por el Sr. Bernaldo de Quirós, según nos dice él en su libro (2). Pasan de treinta los que yo mismo he visto y en pie siguen, sin contar los desaparecidos de que tengo noticia, y de aquéllos, no de éstos, he de hablaros ahora.

Los rollos toledanos son, en general, de lo más lucido que existe dentro de este curioso género de monumentos, a pesar de lo cual ni una mala copla conozco que de ellos haga memoria, como ocurre con

(1) *La Picota*. Págs. 15 a 17.

(2) *La Picota*. Págs. 11 y 12.

el de Villalón, muy bello ciertamente, y famoso. Los rollos del antiguo reino de Toledo, del que formàba parte la provincia de Madrid, alguno de cuyos pueblos conserva también rollo netamente toledano, constituyen, aunque con variedad de matices, grupo aparte de los castellanos viejos. El rollo toledano, lo mismo que los no toledanos, no siempre es *rollo*, o sea el *rotulus* latino, el cilindro, esa "cualquier cosa en forma cilíndrica", a que corresponde la palabra en la primera de las acepciones que trae el Diccionario de la Academia, autoridad ante la que, por convicción y por otras razones, yo debo inclinarme. Pero dejando aparte este escrúpulo de forma, los rollos toledanos pueden distribuirse en cuatro grupos, correspondientes a otros tantos períodos histórico-artísticos. Estos cuatro grupos son los siguientes:

Rollos góticos.

Rollos de transición.

Rollos del pleno Renacimiento.

Rollos de la decadencia.

Veamos ahora cuáles son los tipos arquitectónicos que prevalecen dentro de estos grupos.

Rollos góticos.—Como su mismo nombre lo indica, son los que se erigieron durante el largo período artístico malamente llamado gótico, y que, como saben hasta los niños de la escuela, nada tiene de común con los godos. Hay tres distintos tipos, bien señalados. El más sencillo, el que podría llamarse clásico en la región, perdurando en adelante varios de sus caracteres, es el de verdadero rollo, gruesa columna cilíndrica que se alza sobre una gradería exornada en lo alto del fuste, con cuatro salientes figuras de animales a manera de gárgolas, y rematada en un cono liso o con algún adorno. En otro tipo, el fuste de la columna es octógono, y el capitel y la basa se decoran con labor de perlas o medias esferas. A las veces exornan el rollo repisas, escudos y cabezas de dragones y le terminan superiormente un sencillo templete con cubierta piramidal o un remate de esta forma sin templete alguno. El tipo más rico se inspira en los grandes soportes de las iglesias de aquel período. Es un pilar fasciculado que o bien ostenta en toda su extensión o sólo en los parciales capitelillos y en una especie de collarino que rodea el fuste en su parte media la típica labor, tan toledana, de bolas o perlas. El pilar sustenta un airoso templete calado, cuyo exorno corresponde al del resto del monumento, y la cubierta, piramidal en sus líneas

capitales, es a modo de pináculo. Ejemplos de estos rollos góticos son los de Navamorcuende, Montesclaros, Casarrubios del Monte, Alcabón, Puente del Arzobispo, Yepes y Ocaña, cuyas siluetas después os mostraré.

Rollos de transición.—Reflejan en sus líneas ese momento histórico tan interesante que corresponde a las postrimerías del reinado de los Reyes Católicos y a los comienzos del de su imperial nieto. Hay también varios tipos de rollos en este período. Tal cual vez sigue irguiéndose el pilar fasciculado de gótico origen, pero en sus miembros ya ostenta labores renacientes y sobre él monta un templete que es de franco Renacimiento, aunque en su cubierta persistan ciertos detalles góticos. Más común es el verdadero rollo, columna cilíndrica hecha de tambores, sobre cuyo capitel aparecen los cuatro leones o dragones volados, y termina en un cono generalmente escamado, alguna vez sin escamar. En lo alto de la columna suele campar el escudo de armas de la villa. Variante de importancia en algunos rollos de este período, es que apaiezcan los salientes leones o dragones no sobre la columna, sino próximamente a los dos tercios del fuste, careciendo la columna de remate o teniendo como tal un conjunto de molduras o una esfera. Alguna vez no es un remate sencillo, sino un templete, lo que termina superiormente el rollo, en que es más visible la persistencia de la tradición gótica, prestando más ligereza y visualidad al monumento y templando con este gracioso detalle el austero sello de su solemne representación jurisdiccional y de las funciones penales con que la picota se sobrepone al rollo. En algún ejemplar la supervivencia gótica se reduce a la basa y el monolito fuste es de planta exagonal. Por último, en algún caso más raro y quizá único, los elementos góticos y los renacientes no están fundidos, sino sobrepuestos, apareciendo el curioso fuste estriado en su mitad inferior e integrado por un haz de pilarillos góticos en su mitad más alta. Como ejemplares de rollos de transición, debo citar los de Lillo, Cebolla, Velada, Cardiel, San Román de los Montes, Fuensalida, Méntrida, Maqueda, Castillo de Bayuela, Ajofrín y Tembleque.

Rollos del pleno Renacimiento.—Reconozco en ellos dos tipos diferentes. En uno, la columna, más esbelta que en el período anterior, de fuste monolito o formado de tambores, estriado o sin estrías, con el capitel toscano, jónico o corintio, nada sobre sí sustenta, a no ser que en algún caso haya perdido el que fué su antiguo coronamiento; o bien



LILLO



MAQUEDA



MORA



ALMOROX

Rollos y picotas toledanos



CASARRUBIOS DEL MONTE



PUENTE DEL ARZOBISPO



YEPES



OCAÑA

Rollos y picotas toledanos

se ve superada por un cuerpo casi semiesférico con un abalaustrado remate o sin él. En el otro tipo, la columna, que suele conservar, aunque no siempre, en los dos tercios de su fuste el atávico y original detalle de los cuatro salientes leones, soporta sobre sí inmediatamente o mediante un ábaco y cornisa intermedios, un templete más o menos sencillo o decorado, más o menos inspirado en el tipo clásico o en el plateresco español. Suelen no faltar los escudos, ya en el fuste, ya en el capitel. Citaré como ejemplares muy característicos de estos rollos los de Mora, Cuerva, Cabezamesada, Nombela, Madridejos, Almorox y Huecas.

Rollos de la decadencia.—Parecen signos de los tiempos. Las libertades municipales han decaído y los rollos de villa decaen también, no sólo en cantidad, sino en calidad arquitectónica. Cesaron las exquisiteces platerescas, y no parece sino que los empobrecidos pueblos, lejanos ya los épicos días de los Reyes Católicos y de Carlos V, están por lo práctico. Para ostentar ahora la tangible representación de la villa, basta un sencillo pilar de berroqueña, superado a lo sumo por un rudimentario cono, con o sin un glande por apéndice. En algún caso persevera el patrón de la columna toscana, pero de peores proporciones en sus miembros, con un remate de poco felices líneas. Pero hay también otro curioso tipo, que no me atreveré a afirmar que corresponda sólo a este período decadente, pues bien puede, asimismo, haber existido en los anteriores. Es el rollo de ladrillo, materia que debió de emplearse únicamente en los casos en que no era fácil de agenciarse la piedra de sillería. El tal tipo de rollo, verdadera picota por su forma, es sencillísimo, como podréis apreciar después por el único ejemplar completo que, en la provincia de Toledo, de este tipo se conserva. Modelos de rollo decadente son el de Pelahustán, el de Esquivias, el de Mazarambroz y el de Otero.

Veamos ya los rollos toledanos. Aprovecharé la ocasión de exhibirlos para acompañar a las proyecciones algunas noticias históricas que en cada caso me parezcan adecuadas sobre las villas que conserven rollo y sus respectivos señoríos. Debo advertiros que las más de las fotografías han sido obtenidas por mí mismo, y, como observaréis, algunas vistas son bastante deficientes, resultado de mi escasa habilidad técnica, de que nunca alardeé. Aquí encaja como de molde aquello de "Perdonad sus muchas faltas".

Navamorcuende

Esta villa fué cabeza del señorío de su nombre, propio de los Dávilas, después Marqueses de Navamorcuende, por gracia de Felipe IV, y extendía su jurisdicción a los pueblos de Almendral, Buenaventura, Cardiel, Sartajada, Sotillo de las Palomas y San Román.

Alzase el rollo sobre tres gradas. De lo alto de la gruesa columna vuelan las cabezas de cuatro dragones, y en el cónico remate hay cuatro escudos con las armas de los Dávilas. El monumento parece de fines del siglo XV.

Montesclaros

Montesclaros fué pueblo del señorío de una rama de los Mendozas, Marqueses de Montesclaros por merced del Emperador Carlos V. El rollo, trasladado en 1882 desde enfrente del Ayuntamiento a la plaza pública, donde hoy sigue, es muy parecido al de Navamorcuende, y de su misma época. Se levanta sobre cinco gradas de piedra. De los cuatro salientes animales, hoy falta uno. Falta también el cónico remate, según recientemente me dicen de Montesclaros; pero podéis ver íntegro el monumento, según la fotografía que ante él tomé hace años, cuando aún se conservaba intacto.

Casarrubios del Monte

Casarrubios es pueblo histórico y muy antiguo, y por diversos conceptos uno de los que más carácter arqueológico conservan dentro de la provincia de Toledo. Los autores de la relación topográfica, dada en 1576 por la villa de orden de Felipe II, dijeron de ella que "es villa, y no se entiende desde cuándo ni quién la hizo villa por haber sido de diferentes señores y linajes". En efecto, a mediados del siglo XIV pertenecía al célebre D. Alfonso Fernández Coronel. A los pocos años pasó a poder de Diego Gómez de Toledo y de éste a sus sucesores, entre los que se contaron doña Juana Enríquez, Reina de Navarra y de Aragón, y su hijo D. Fernando el Católico. Fueron después sucesivamente señores de Casarrubios el Rey Enrique IV, su hermana la Princesa Isabel (la Católica), el Almirante D. Fadrique Enríquez, D. Gonzalo Chacón, Mayordomo de la Princesa; D. Pedro López de Ayala, primer Conde de Fuensa-

lida, y otra vez D. Gonzalo Chacón, gran privado de los Reyes Católicos, en cuyo poder y en el de sus sucesores, Condes de Casarrubios desde 1599, continuó el señorío, incorporado más tarde a las casas tituladas de Miranda, Peñaranda, Montijo y Alba.

El rollo es de piedra berroqueña, y se alza sobre cuatro gradas. La columna tiene el fuste octógono, y reforzado en su parte media por triple anillo o collarino. El capitel se adorna con perlas. Sobre él descansa un templete formado por cuatro columnillas lisas, sin basa ni capitel, y una pirámide rematada en una esfera. Por la forma de su templete, llaman vulgarmente a este rollo *el farol.* Dentro de su sencillez es un rollo-tipo, es uno de los más interesantes de la provincia por la pureza de su estilo y por su excelente conservación. Se alzó, sin duda, en el siglo XV. Tuvo bajo su jurisdicción este rollo de Casarrubios a los lugares de Valmojado, Ventas de Retamosa y El Alamo, hasta que en el siglo XVIII recabaron su libertad.

Alcabón

Parece que Alcabón fué aldea de Toledo y vasalla de su santa iglesia. Según otra opinión, en fin del siglo XII la poseía la Reina de Castilla doña Leonor de Inglaterra, mujer de Alfonso VIII. En 1482, el Comendador mayor D. Gutierre de Cárdenas, célebre privado de los Reyes Católicos, compró el lugar a estos monarcas y le hizo villa, que hasta la extinción de los señoríos siguió unida al estado ducal de Maqueda.

De la misma época de la erección del villazgo (fines del siglo XV) es, pues, el sencillo rollo, que se alza en la plaza de la Fuente. Es una columna de octógono fuste, cuyo capitel apenas decoran en los cuatro ángulos sendas rudimentarias bolas. La columna conserva los cuatro garfios o *perrillos* de hierro. En cambio, el pedestal sobre que el rollo está hoy colocado es tosco, moderno, de fábrica y sin carácter alguno.

Villafranca del Puente del Arzobispo

Evoca la gran figura histórica de D. Pedro Tenorio, famoso Arzobispo de Toledo. Comenzada que fué por iniciativa de este prelado la construcción del célebre puente sobre el Tajo, para facilitar la comunicación de ambas riberas y las peregrinaciones al Santuario de Guadalupe,

agrupáronse en torno suyo, en aquel sitio poco antes yermo, algunas casas, principio del lugar llamado desde su origen, Villafranca del Puente del Arzobispo. D. Pedro Tenorio le favoreció notablemente y le unió a la dignidad arzobispal de Toledo. Los Arzobispos gozaron, por tanto, de la jurisdicción espiritual y temporal del nuevo pueblo y nombraban el Alcalde mayor, llamado también Corregidor, que era al mismo tiempo Alcaide de las torres del puente. Villafranca no tardó en adquirir desarrollo y medros. Pero aunque fué villa casi desde sus comienzos, o no erigió luego el rollo, signo de la jurisdicción, o le sustituyó bastantes años después con el que aun presenta al curioso sus elegantes líneas.

Vedle. Como quiera, él se alzó en el siglo XV, es de piedra y de gran carácter. Sobre cinco gradas asienta la columna. En el octógono fuste hay adosadas dos repisas sin imágenes y tallados dos animales; y en el capitel, labor de perlas y cuatro cabezas de monstruos. Encima va un cuerpo de planta cuadrada, con sendos escudos, sin blasón en sus caras, y como remate una pirámide.

Yepes

Yepes es villa realenga, de fundación e importancia muy antigua. Según un documento del *Liber privilegiorum* de la iglesia de Toledo, el Arzobispo D. Rodrigo Jiménez de Rada donó a Yepes, en julio de 1238, al Cabildo toledano.

El rollo (más bien sus restos) está situado al Norte de la población, fuera de su curioso recinto murado, frente a la llamada *puerta de Madrid*, junto al camino dicho *de la Picota*. Ved sobre esa gradería de cuatro escalones el pilar, haz de columnillas, entre las cuales van talladas perlas. La parte alta del haz y el remate del monumento desaparecieron, lo que es sensible, pues debió de ser muy elegante. Por su aspecto hubo de erigirse en el siglo XV. Con él se empareja por su fecha y por su arte, aunque por fortuna permanece completo, el hermoso rollo de

Ocaña

Ocaña es pueblo antiquísimo, acerca de cuya etimología y fundación se ha fantaseado mucho. Su origen es en realidad desconocido; lo cierto es que ya durante casi toda la Edad Media cristiana fué villa con propios términos y jurisdicción plena. Según el Arzobispo D. Rodrigo, Ocaña

fué uno de los pueblos que hubo en dote Zaida, hija del rey moro de Sevilla, al casar con Alfonso VI, y uno de los que se perdieron después de la batalla de Uclés, que costó la vida al tierno Infante D. Sancho. Según otra versión, cuando D. Alfonso ganó a Toledo, hallóla tan fortalecida que no se le rindió, sino quince años después, en 1100, y con especialísimo asedio. Alfonso VIII donó a Ocaña a la Orden de Santiago. En 1173 pasó a poder de dos caballeros, llamados Pedro Gutiérrez y Tello Pérez, y el documento real en que así se ordena ya la llama villa: *Villam illam qua Occania vocatur;* el siguiente año 1174 y en 1177 los beneficiados diéronla, en parte, a la Orden de Calatrava; volvió en 1181 a poder de Tello Pérez, y a la muerte de éste, de nuevo a la Orden de Calatrava; pero los caballeros santiaguistas la restituyeron por concierto a la suya, dando una compensación a la de Calatrava, con lo que ya no salió de la Orden del Apóstol, de la que fué muy principal ornamento en Castilla.

Es, pues, la erección del actual rollo cosa mucho más moderna que la concesión y la confirmación del villazgo y pudo muy bien sustituir a otro más antiguo. Carece, por tanto, de todo fundamento la singular especie de que la picota "sin duda es fábrica de romanos", como he visto consignado en cierto manuscrito que se conserva en la Academia de la Historia. ¿Qué os parece de este rasgo crítico teniendo delante el monumento?

El rollo estuvo antaño colocado en medio de la Plaza Mayor, y en 1565 se le transportó donde ahora se halla, al principio del camino que de Ocaña conduce a Dos Barrios.

He ahí la bella silueta de este rollo santiaguista, supervivencia de la época en que Ocaña era como la corte de los Maestres de Santiago. Es de piedra caliza y consiste en un haz de ocho columnas, en la parte central de cuyos fustes, al igual que en los capiteles, hay una especie de anillo o grueso collarino exornado con labor de perlas. Sobre este haz descansa un templete calado, cuyos pilarillos y arcos ostentan también la característica labor de perlas. El remate del monumento desapareció y fué sustituído por una cruz de hierro.

Lillo

Lillo es también pueblo muy antiguo, que cambió mucho de dueño. En la Edad Media perteneció primero a la Corona; después pasó a formar parte del Priorato de San Juan; en julio de 1228, el Prior D. Juan Yéneguez le dió en trueco al Arzobispo D. Rodrigo Jiménez de Rada, en cuyo poder y de sus sucesores permaneció largos años. El Arzobispo D. Jimeno de Luna (1328 a 1338) sujetó al pueblo a la villa de La Guardia, y en 1430 otro prelado toledano, D. Juan Martínez de Contreras, le libertó de La Guardia y le hizo villa de por sí. Del señorío de los Arzobispos pasó al de los Condes de Miranda, y en 1584 le compró D. Pedro López de Ayala, cuarto Conde de Fuensalida, el cual y sus sucesores gozaron de su jurisdicción hasta la extinción de los Señoríos.

Cuanto al rollo, erigióse, sin duda, bajo el dominio de los Arzobispos de Toledo, pero no al ser Lillo declarada villa, sino bastante más tarde, en el primer tercio del siglo XVI, según lo acredita el arte del monumento. Aunque está muy maltratado, es un curioso ejemplar de la transición gótico-plateresca. Alzase sobre una gradería y está labrado en una caliza poco consistente. Fórmalo un pilar fasciculado de contextura gótica, provisto de su capitel, en que hay detalles del Renacimiento. Sobre él se yergue un lindo templete, que tuvo una columnilla central y seis en torno, todas abalaustradas, de las que quedan solas tres. Remata el monumento con labores de gusto renaciente y una pequeña crestería gótica.

Cebolla

Parece que Cebolla se fundó hacia 1300. Fué cabeza de señorío, que gozaron D. Diego López de Ayala, hermano del famoso historiador y Canciller, y sus sucesores, Ayalas primero y Alvarez de Toledo después, señores y Condes de Oropesa.

El monumento, de la transición primaria, corresponde a uno de los tipos ya descritos entre los de este segundo grupo.

Velada

Ya en el siglo XIII Velada era señorío de los Dávila, Marqueses de Velada desde 1557. A principios del siglo XVI debió de reconocérsele el título de villa, pero no hay documento que pueda acreditarlo. Parece, no obstante, que lo indica el carácter artístico del rollo.

Está éste en la plaza que antes llevó su nombre y que fué cambiado por el del *P. Juan de Mariana.* Se alza sobre una gradería. Consiste en una gruesa columna de tambores que ostenta el blasón de los Dávila, sobre la que aparecen las cuatro salientes cabezas de monstruos y el remate en pirámide escamada.

Cardiel

Fué Cardiel pueblo de los Dávila, después Marqueses de Navamorcuende, y radicaba dentro de la demarcación de este estado. Ignoro cuándo le fué concedido el villazgo, y ni aun lo sabían en el siglo XVI sus habitantes, que lo declararon así.

El rollo, sencillo y elegante, se conserva completo. Alzase sobre tres gradas de piedra la cilíndrica columna, que muestra en lo alto cuatro cabezas de dragones y termina en agudo cono revestido de escamas. El arte es el del principio del siglo XVI.

San Román de los Montes

Ya al comenzar el siglo XVI San Román era villa sujeta al señorío de los Dávila, después Marqueses de Velada, y a esta casa siguió perteneciendo, unida, más adelante, a la de Altamira.

El rollo, que está en la plaza principal, se parece mucho, en arte y en época, al de Cardiel, pero sus gradas son cinco, el fuste es menos esbelto, el escamado cono menos agudo y las salientes cabezas son de león. En lo alto de la columna campa el escudo de la villa, con los seis roeles de los Dávila y un castillo en recuerdo del que existió en la localidad.

Fuensalida

Fuensalida, antiguo pueblo propio de la Iglesia de Toledo, señorío más tarde de los Ayalas toledanos, era ya villa en el siglo XV y fué cabeza de su famoso Condado, erigido en 1470 por Enrique IV en favor de D. Pedro López de Ayala, nieto del gran Canciller.

El cilíndrico rollo se alza sobre una gradería de cinco escalones, y se exorna casi a los dos tercios de la altura de la columna, con los cuatro salientes animales, dos de ellos ya hoy quebrados, y con cuatro escudos que ostentan el blasón de Ayala, tan conocido en los monu-

mentos toledanos. Debió de erigirse este rollo en los primeros años del siglo XVI.

Méntrida

Méntrida, pueblo relativamente moderno, fué fundado en el siglo XV; comenzó por ser aldea de Alamín, y como tal fué propia del célebre valido, Maestre y Condestable, D. Alvaro de Luna. Llevóla en dote su hija doña María, Duquesa consorte del Infantado, y por privilegio de los Duques hízose villa en 1485.

El típico rollo, en poco posterior a la concesión del villazgo y de tradición gótica, está a la entrada del pueblo, al Sur, entre las calles de Talavera y del Baluarte. Todo él es de piedra berroqueña. Cuatro gradas, de planta circular, le sustentan. Sus elementos componentes son: una gruesa y rechoncha columna cilíndrica, con basa y capitel circulares y fuste de dos tambores sobrepuestos; los salientes leones de los que quedan tres, ya muy gastados; encima otro fuste y capitel cilíndricos y, superando el conjunto, un pequeño remate cónico con una bola de hierro.

Maqueda

La ilustre villa de Maqueda era tal villa por lo menos desde el siglo XIV y, a juzgar por su importancia en la Historia, desde muy remotos tiempos. Después de su reconquista por Alfonso VI, siguió, por lo pronto, del dominio real; pero en 1153 aparece ya como señor de Maqueda un D. Fernando Yáñez. En 1177, Alfonso VIII donó la villa y su fortaleza a la Orden de Calatrava, y a ésta siguió perteneciendo hasta el año 1434 ó 1435, en que D. Alvaro de Luna la adquirió por trueco. Consumada la desgracia del Maestre, el señorío de Maqueda pasó, sucesivamente, por diversas manos, adquiriéndolo, en fin, por compra, el célebre Comendador mayor de León y Contador mayor de los Reyes Católicos, D. Gutierre de Cárdenas, en cuyo poder y de sus sucesores los Duques de Maqueda continuó el señorío, hasta la extinción de todos ellos. Contemporáneo del poderoso D. Gutierre es el rollo de la villa.

Estuvo éste próximo a la antigua parroquia de San Pedro, ya desaparecida, y hace bastantes años fué trasladado a la plaza principal del pueblo, donde permanece. Álzase hoy sobre una gradería de ladrillo y

piedra. Se reduce a una columna de fuste cilíndrico, sobre la que hay un sencillo remate. A los dos tercios de la altura del fuste, hubo cuatro salientes leones, de los que desapareció uno. En lo más alto del mismo fuste se ve un escudo de armas con dos lobos pasantes, y tras él asoman los extremos de una cruz de las llamadas maestrales, emblemas de don Gutierre de Cárdenas.

Castillo de Bayuela

Castillo de Bayuela, o Castil de Bayuela, como se decía de antiguo, dependió de la ciudad de Avila, hasta que fué creada villa por Enrique III, por cédula de 12 de octubre de 1393. Después perteneció, sucesivamente, en señorío, al Condestable Rui López Dávalos, a D. Alvaro de Luna, a la Condesa de Montalbán, su mujer, y a doña María de Luna, Duquesa del Infantado, su hija, de la que pasó a los Mendoza, después Marqueses de Montesclaros.

El actual rollo, que acaso sucedió a otro primitivo, es de principios del siglo XVI y bien puede llamarse *rey de los rollos de aquella comarca*. Situado en la cuadrilonga plaza de la villa, es de granito y muy esbelto y elegante. Sobre una gradería de cinco escalones se alza una columna toscana, cuyo capitel sostiene los cuatro salientes animales. Síguese un tallo con dos escudos en que campan los conocidos blasones de Mendoza, y termina el monumento con un *farol* o templete compuesto de cuatro columnillas, y la cubierta graciosamente adornada con pináculos. La conservación del conjunto es perfecta. Al rollo de Castillo de Bayuela le ha guardado su misma belleza.

Ajofrín

Perteneció este importante pueblo a distintos señores, hasta que cierta doña Inés Barroso, señora de Ajofrín, le cedió al Cabildo de la Catedral de Toledo.

A la época de la dominación del Cabildo corresponde el rollo, que es de fines del siglo XV y se halla a la salida del pueblo, a la izquierda de la carretera que se dirige a Toledo. Es de granito. Sobre cuatro gradas se yergue la alta columna del Renacimiento primario, con basa gótica, fuste exagonal casi hasta los tres cuartos de su altura y capitel, que

ostenta la fecha 1480. El rollo tenia un coronamiento, que desapareció de su sitio y está caido de allí no lejos.

Tembleque

Aldea de Consuegra en sus comienzos, formó parte de los extensos territorios en 1183 concedidos por Alfonso VIII a la Orden de San Juan, y que formaron su gran Priorato en Castilla. En 1509, en premio de haber contribuido su vecindario con un millón de maravedises para las atenciones de la Corona, la Reina doña Juana la hizo villa.

El rollo debe de ser, por su aspecto, en poco posterior a la concesión del villazgo. Estuvo primeramente en las afueras, entre Norte y Oeste, junto a la que fué antigua fábrica de salitres, y en 1836 se le trasladó a la izquierda de la calle Real, que es la carretera de Andalucía, según se sale para esta región. No conozco otro ejemplar de este tipo, y es por lo mismo curioso, aunque no comparable con otros en galanura o belleza. Es de piedra y redúcese a una columna con el fuste inferiormente estriado, y en lo alto compuesto de un haz de pilarcillos góticos. En 1836 entallaron en el rollo una inscripción alusiva al reinado de Isabel II.

Mora

La importante villa de Mora tiene una historia muy movida. Conquistada por Alfonso VI después de la toma de Toledo, cayó a los pocos años en poder de los almoravides; reconquistóla Alfonso VII el Emperador, confiándola al cuidado del célebre caudillo castellano Munio Alfonso; tomáronla después los reyes moros de Córdoba y Sevilla, y de nuevo volvió a tomarla el Emperador por la fuerza de las armas. Alfonso VIII donó a Mora con su fortaleza, territorio y jurisdicción a la Orden de Santiago, que hizo de ella una rica Encomienda. En virtud de facultad apostólica, Felipe II desmembró en 1568 de la Orden a Mora y su señorío, vendiéndolo al vecino y regidor de Toledo D. Francisco de Rojas, el cual y sus sucesores del mismo apellido, Condes de Mora desde 1613, siguieron poseyéndola en lo sucesivo.

El rollo es del tiempo del primero de los Rojas, Señores de Mora. Sobre una gradería de cuatro escalones se alza, en forma de columna

jónica estriada, con los salientes y muy gastados animales a los dos tercios de la altura del fuste.

En el término de Mora hay otro rollo, muy parecido a éste, del que no puedo presentar fotografía. Está delante de la llamada *Casa de Yegros*, y es el rollo jurisdiccional de la Encomienda de Mora, propia de la Orden del Apóstol, como queda dicho anteriormente.

Cuerva

Villa realenga en un principio y señorío después del Adelantado Juan Carrillo, y de los Lasso de la Vega, más adelante Condes de Arcos y Marqueses de Montealegre, cuya casa se incorporó al estado de Oñate.

El severo y esbeltísimo rollo, del siglo XVI, está plantado a la salida del pueblo, a la izquierda del camino viejo de Toledo. Sobre una escalinata de tres gradas se yergue la hermosa y alta columna de fuste monolito y capitel corintio. Por cima sobresale una especie de basa, sustentáculo del antiguo remate, que es de forma hemisférica y concoidea. Este remate ya no está en su sitio, pues le desmontaron hace tiempo, llevándole a una era inmediata.

Cabezamesada

Villa comprendida en el priorato y diócesis de Santiago de Uclés, de la Orden de Santiago. El villazgo le fué concedido por los Reyes Católicos en tiempo del Maestre de la Orden, D. Alonso de Cárdenas.

El rollo, sito junto al pueblo, al Norte, es del siglo XVI. Sobre tres gradas se alza la columna, cuyo fuste, formado por tambores, conserva en su parte superior los cuatro hierros o *perrillos*. Sobre el capitel hubo un coronamiento, que desapareció.

Nombela

Pueblo muy antiguo es Nombela, cuyo origen ha dado lugar a curiosas y fantásticas explicaciones. Fué aldea del estado ducal de Escalona; por cédula de 4 de agosto de 1567, Felipe II la eximió de la jurisdicción de aquella villa, y en el mismo año o en el siguiente, debió de erigirse el rollo.

Asentado éste en cuatro gradas, consta de una gruesa columna toscana, sobre cuyo capitel aparecen cuatro salientes leones, rematando el monumento en un sencillo templete.

Madridejos

Perteneció este importante pueblo al territorio del gran priorato de la Orden de San Juan. Fué aldea de Consuegra, y por gracia de la Princesa de Portugal, Gobernadora de estos reinos, en 6 de enero de 1557 fué declarada villa.

El rollo está a la izquierda de la carretera que conduce a Consuegra, y es de la época del villazgo. Elegante, plateresco y perfectamente conservado, consta de un alta columna corintia de piedra, con el fuste estriado, y sobre ella se alza un templete, de abalaustradas columnillas. En el capitel se ven varios escuditos, y el fuste conserva los *perrillos* de hierro a los dos tercios de su altura.

Almorox

Almorox estuvo sujeto durante la Edad Media a la jurisdicción de Escalona, de cuyo estado ducal formó parte. Pero como sus vecinos sufrieran frecuentes vejámenes de las justicias de Escalona, en 17 de febrero de 1566 pidió el pueblo al Duque, que lo era a la sazón D. Francisco Pacheco, que impetrara para Almorox la exención y el título de villa, lo que concedió Felipe II por cédula, fecha en Uclés, en 11 de abril del mismo año.

Los villanos de Almorox se apresuraron a alzar el signo de su ansiada libertad, y tuvieron buen gusto al ejecutarlo. Vedle. Sobre una gradería cuadrada de cinco peldaños se alza una columna toscana de grueso fuste, por cima de cuyo capitel sobresalen cuatro leones. Sigue una pequeña columna que sostiene un templete, sustentado por cuatro columnillas jónicas estriadas. La cubierta o techumbre del templete afecta interiormente la forma de concha, y sobre ella se yerguen cinco apéndices o remates, de piedra blanca, a diferencia del resto, que es de granito. En la columna superior vense, correspondiendo al Norte y al Sur, sendos escudos que contienen, respectivamente, una A (inicial de Almorox) y la leyenda: *Año 1566*. El rollo de Almorox es, como habréis podido observar, uno de los más bellos de la provincia de Toledo.

Huecas

Pueblo es Huecas muy antiguo y villa de tiempo inmemorial, que aparece con el nombre de *Occas* en algún documento latino de la Edad Media. Desde el siglo XV formó parte del Condado de Fuensalida, propio de los López de Ayala toledanos.

El rollo, que no carece de elegancia, debió de ser renovado a principios del siglo XVI, acaso por ruina del anterior. Es todo de piedra caliza y consta de los siguientes miembros: Sobre tres gradas, una columna de fuste monolito; un ábaco; otro con el escudo de los Ayalas en cada una de sus cuatro caras; una cornisa redonda, con labores de estilo, y un templete con columnillas abalaustradas, hoy estropeado y falto del coronamiento. Conserva el rollo dos de sus cuatro *perrillos* de hierro.

Espinoso del Rey

Espinoso, llamado *del Rey* desde los promedios del siglo XVII, fué aldea de Talavera, hasta que, según parece, por Real cédula, fecha en Madrid a 14 de agosto de 1579, Felipe II la eximió de Talavera y la hizo villa, quedando incorporada a la Corona y al Patrimonio real. Esto no obstante, en el Archivo municipal de Espinoso yo no hallé tal cédula. Según la relación que dió la villa de orden del Cardenal Lorenzana, el pueblo siguió siendo aldea de Talavera hasta 1583, en que en virtud de Breve apostólico fué desmembrada e incorporada a la Corona.

En la llamada plaza del Rollo consérvase aún este signo de jurisdicción, que debió de colocarse allí una vez alcanzado el villazgo. Todo el monumento es de granito y, aunque íntegro, está bastante deteriorado por la doble acción del tiempo y de los hombres. Sobre una escalinata de cuatro gradas, se ve una basa compuesta de dos toros, una escocia y una banda, y sobre ella un fuste de dos piezas en cono truncado. El capitel, que tampoco obedece a orden clásico alguno, presenta en su parte baja labor de perlas y le sirve de remate una pequeña pirámide truncada con una esfera. En la unión del fuste con el capitel, consérvanse tres garfios, de los que penden tres argollas. El arte de este curioso rollo, de forma única en su clase, parece indicar que no se labró en el tiempo de la concesión del villazgo, y que se aprovecharían piezas ya existentes, tomadas de alguna construcción bastante anterior, labrándose tan sólo

entonces el rematillo piramidal. La fotografía de este rollo está tomada de un dibujo hecho *ad hoc*, que me proporcionó mi buen amigo don Miguel Sánchez Rubio.

Los Navalmorales

Separados por un arroyuelo había dos lugares fundados en sus opuestas márgenes. Navalmoral de Pusa se llamaba el de la orilla derecha y Navalmoral de Toledo el de la izquierda, en señal de pertenecer, respectivamente, a las jurisdicciones del señorío de Valdepusa y de la ciudad de Toledo, limitadas en aquellos sitios por el arroyo. Navalmoral de Pusa parece haber sido fundado en el siglo XIV por dependientes de los Gómez de Toledo, que poseían el señorío, y dependió, desde su fundación, de San Martín de Pusa. Deseando recabar su libertad jurisdiccional, sirvió al Rey Felipe IV con 17.000 reales en los servicios de los 24 millones que le otorgó el reino y, para premiar al lugar, el monarca le hizo villa; pero esto no fué en 1655, como dice Madoz en su *Diccionario geográfico*, sino por cédula de 21 de setiembre de 1653, según consta en el privilegio de villazgo, que se conserva y he examinado en aquel Archivo municipal. En cumplimiento de la Real disposición, el Juez de comisión, Francisco Navarrete, pasó a Navalmoral en 1.° de octubre del mismo año, hizo los nombramientos de justicias, revisó los pesos y medidas, amojonó el término y mandó levantar "un rollo y picoté (*sic*) con sus garfios y cuchillos", ordenando que se pusiera en sitio público.

El rollo se conserva íntegro y está en el centro de la plaza que llevaba su nombre, hoy de la Constitución. Es todo él de piedra y de buena labor. Sobre una gradería de cinco escalones se alza la toscana columna, en cuyo capitel descansan un cuerpo curvilíneo y estriado y un laboreado apéndice, terminando el conjunto en una cruz de hierro. En la columna se lee esta inscripción, indicadora de la fecha en que se erigió el rollo: "EN DOS DE JVLIO DE 1655 AÑOS".

La villa de Navalmoral de Pusa y Navalmoral de Toledo, que seguía siendo lugar, uniéronse, por orden superior, en 1835, formando, desde entonces, un solo ayuntamiento y recibiendo la denominación oficial de Los Navalmorales.

Pelahustán

Pelahustán fué aldea de Escalona hasta el 18 de mayo de 1635, en que se le concedió el privilegio de villa, y continuó, hasta la extinción de los señoríos, perteneciendo al de los Duques de Escalona.

Está el rollo en la llamada *plaza Nueva*. Es muy sencillo, como veis: de piedra berroqueña y terminando en punta. Muestra en sí grabada la fecha de la libertad jurisdiccional de la villa.

Esquivias

Esquivias, el pueblo calificado por Cervantes de "lugar famoso por sus ilustres linajes y por sus ilustrísimos vinos", fué aldea realenga en un principio y propia de la Catedral de Toledo desde fin del siglo XII en que le fué donada por Alfonso VIII, hasta que en 1768 logró volver al dominio directo del monarca, quien la hizo villa en 11 de febrero del mismo año.

El rollo está en las afueras del pueblo, a la izquierda del camino de Madrid. Es muy sencillo e inexpresivo; parece emblema de la sequedad artística de su época. Sobre tres altas gradas un pilar rematado en un cono, con glande. Vese en el pilar, en inscripción coetánea, grabada la fecha de la gracia del villazgo.

Mazarambroz

Pueblo realengo, que fué de la jurisdicción de Toledo, y acerca de cuyo origen corren distintas versiones más o menos gratuitas y en las que ahora no he de ocuparme. La concesión del villazgo es moderna. Ignoro el año, pero según documentos de aquel archivo parroquial, Mazarambroz era aún lugar en 1805, y ya villa en 1815.

En el centro de la plaza principal del pueblo persevera el rollo, sobre cuatro gradas de piedra. Es una gran columna neodórica, con fuste monolito. Sobre el capitel se ve un disco y sobre éste un remate achatado, en cuya forma se refleja bien el arte de la época.

Malpica

Es pueblo muy antiguo y villa desde tiempo inmemorial, cabeza del señorío de Valdepusa. El Rey D. Pedro concedió este señorío, por privilegio dado en Toledo, a D. Diego Gómez, Notario mayor del reino de Toledo; siguió perteneciendo a los de aquel linaje y pasó más tarde por alianza matrimonial a los Afan de Ribera y a los Barroso. En 2 de marzo de 1599 Felipe III hizo Marqués de Malpica a D. Pedro Barroso de Ribera, séptimo poseedor del mayorazgo. Formaban el Estado de Malpica los pueblos de Malpica, Navalmoral de Pusa, San Martín de Pusa y Santa Ana de Pusa.

El rollo está a la salida del pueblo, a la izquierda del camino que conduce a la dehesa de Valdepusa. De él sólo se conserva la columna, de ladrillo, sin el remate. Cuando, hace años, visité a Malpica, no obtuve fotografía de este rollo, y recientemente no he podido lograr que se me facilite, aunque lo he intentado. Por consecuencia, desvanecidas las ideas con el transcurso de los años, no puedo determinar, sin datos, la época a que corresponde el sencillo monumento; pero sospecho que debe ser de la decadencia y que sustituyó a otro rollo más antiguo, aunque por su origen no lo fuera tanto como el inmemorial villazgo.

Otero

Este pequeño pueblo fué del señorío de los Condes de Orgaz y fuéle concedido el villazgo en 1669. Su rollo se alza en el inmediato cerro u *otero* que da nombre al pueblo, y es hoy el único completo en su clase, al menos en la provincia de Toledo. Lo que os presento es un diseño hecho sobre un ligero apunte que tomé ante el monumento. *Picota* le llaman allí y no rollo, y, como veis, con mucha razón. Es toda de ladrillo y debe notarse en ella, al par que la simplicidad de su forma, el *éntasis* o convexidad que le dió el constructor. Al recordar los bellos rollos de Ocaña y de Puente del Arzobispo, de Almorox y de Castillo de Bayuela, alzados en los días de gloria de nuestra monarquía, éste tan desnudo y triste de Otero parece un símbolo de la desolada España, a quien las propias faltas y las ambiciones ajenas acababan de arrebatar Portugal, el Rosellón, Flandes, el Franco-Condado y tantos otros territorios.


CUERVA


CABEZAMESADA


NOMBELA


MADRIDEJOS


HUECAS


ESPINOSO DEL REY

Rollos y picotas toledanos


LOS NAVALMORALES


MAZARAMBROZ


PELAHUSTAN


ESQUIVIAS


OTERO

Rollos y picotas toledanos

En aquella época de decadencia artística, caracterizada por los rollos de Otero y de Esquivias, ya no se alzaban rollos, o se alzarían muy contados. Su papel había terminado; y esto, no tanto por la extinción del viejo feudalismo ni por la mayor suavidad en las costumbres y lenidad en la aplicación de las penas junto a la afrentosa picota, sino, según yo imagino, por la anulación política de las villas y por la decadencia de la vida municipal, que se precipitó fatalmente al mismo tiempo que casi se prescindía de la reunión de Cortes y se cultivaba con esmero la entre nosotros exótica planta del absolutismo a la francesa. Y llegó la gran transformación de los comienzos del siglo XIX. Diseminados por el territorio castellano quedaban los antiguos rollos, emblemas de un estado social que había pasado a la Historia. Villas hubo, y conozco más de un caso en la provincia de Toledo, en que se hizo desaparecer el inútil rollo, merced a inconsistentes preocupaciones o con achaque de que estorbaban el tránsito o por desembarazar las vías públicas. Pero otras villas, con mejor acuerdo, los respetaron, tal vez considerando, y consideraban bien, que eran páginas vivientes de la historia del pueblo, restos representativos del pasado y, en fin, que los vivos deben respeto a los muertos. Y en estos pueblos de buen sentido quedó el rollo en pie, desprovisto de su antiguo carácter, pero acaso provisto de otro más pintoresco y romántico, que se traducía para los viejos en remotas memorias de la juventud y para los mozos en el lugar de cita, de la amorosa plática, de las esperanzas para lo porvenir.....

Ya han pasado bastantes años. Llamado yo por varios amigos, constituídos en sociedad cultural y recreativa en la importante villa toledana de Tembleque, después de estudiar sus interesantes monumentos, una noche del mes de abril de 1906 les dí una conferencia acerca del *Arte en Tembleque*, que, ya que no por quien la daba, tuvo alguna importancia como signo de los tiempos y como nota nueva e insólita en la rural región manchega, donde el barbecho y el rastrojo, los granos y los vinos solían ser casi la única preocupación de las gentes. Después de describir el rollo de la villa y de hacer algunas consideraciones acerca de su arte, de su historia y de su significación, decía yo a mi simpático auditorio: "Respetad ese rollo; no permitáis que los pequeñuelos, los ciudadanos de mañana, menoscaben su integridad. Merece ese respeto, porque no es signo de servidumbre ni de ominoso feudalismo medioeval, como pudiera creerse, sino lejos de eso, emblema glorioso de libertad y

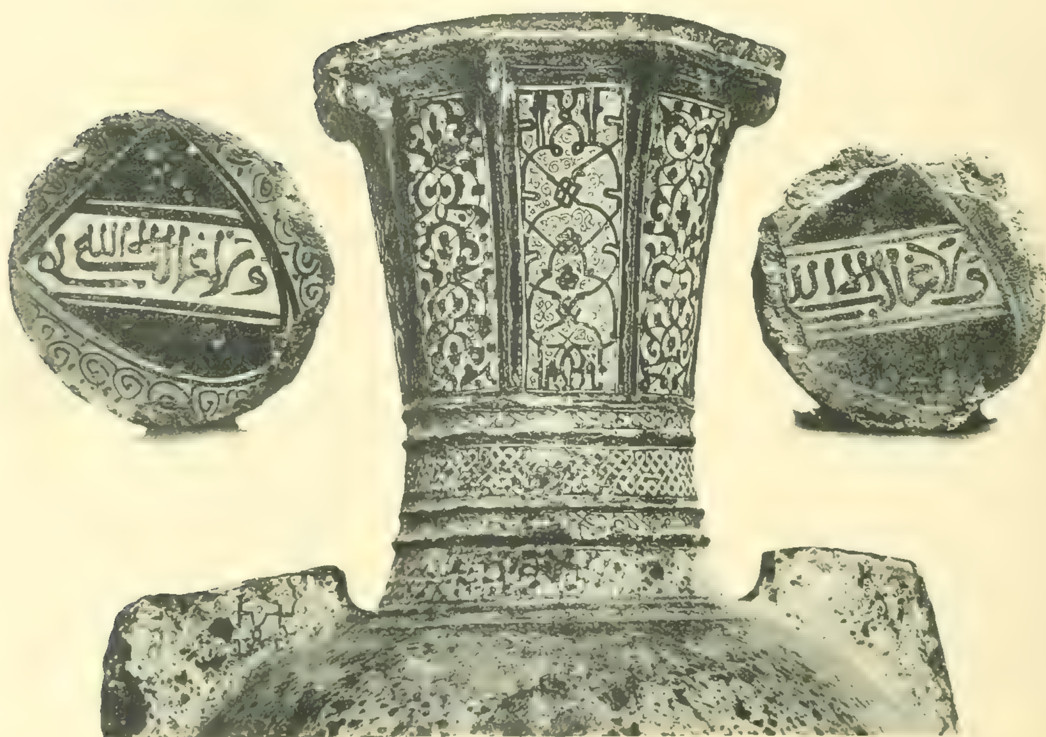
de autonomía municipal, que con su esfuerzo, a la vez que con su cordura, supieron merecer y ganar vuestros antepasados, viendo trocarse a su pueblo, de simple aldea que era de la lejana Consuegra, en villa con jurisdicción propia".

Sí; respétense esos viejos rollos y picotas en su calidad de supervivencias histórico-jurídicas. Respéteseles también como monumentos arquitectónicos civiles, cuyo estudio, nunca emprendido, y de que es modesto ensayo la conferencia que habéis tenido la bondad de escuchar, brindo a nuestros sabios arquitectos arqueólogos, de los que tal vez alguno también me está oyendo.

Y aquí doy punto, temeroso de abusar de vuestra paciencia. Según el Diccionario de la Academia, *enviar* o *hacer ir* a uno *al rollo* es, entre otras cosas, "despedirle por no querer atenderle en lo que dice". Hasta aquí me habéis atendido benévolamente. No quiero, con mi insistencia, poneros en el caso de tener que *enviarme al rollo*.—He terminado.

EL CONDE DE CEDILLO





Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

Escuela granadina: finales del Siglo XIV. Azulejo de ventana, y piezas de escudo pertenecientes al Instituto de Valencia de D. Juan, colección Osma; el Jarron, del museo de Berlin

CERÁMICA HISPANO-MORISCA (1)

Son los elementos más antiguos los que constituyen el único realmente diferenciado, los que pudieran ser granadinos o malagueños, pero desde luego no valencianos. Los poquísimos ejemplares que se conservan pudieran cronológicamente ordenarse de esta manera.

Azulejos del escudete de los Nazaritas de la Alhambra, jarrón de San Petersburgo, azulejos del Cuarto Real, azulejos de reborde de ventana de la colección Osma, azulejo de Fortuny en la misma colección, los jarrones de la Alhambra y los jarrones llamados de los Bérchules,

El encontrarse tan poquísimos ejemplares y el ser todos por otra parte tan extraordinariamente importantes, han hecho suponer al señor Domenech y Muntaner, que tal vez se tratase de una manufactura regia y que por eso y por la situación social y económica del reino de Granada desde el final del primer tercio del siglo XIV, no se fabricase ya en estos últimos tiempos.



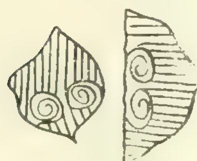
Es muy característico en ellos el que el fondo está cubierto de un segundo dibujo de espirales generalmente repetido en el relleno de la ornamentación, y que en las masas aparecen como adornos "reservados" en blanco; además, en todos ellos el azul es francamente defectuoso, inseguro, pálido y casi siempre nublado, o con frecuencia irregular.

Es la ornamentación en todas las piezas de este grupo, delicadísima, pero acaso en las más modernas se advierte dentro de su estilo más pobreza en la ejecución, acentuándose esta tendencia a medida que avanza el siglo XV, lo que hace suponer que fué rapidísima la decadencia industrial del reino de Granada, y que sus artes decorativas debieron encontrarse poco menos que en la miseria, mucho antes de que se realizase la conquista por los Reyes Católicos.

(1) Véase el número anterior.

Corresponde a este mismo grupo, granadino, más que malagueño, un curioso plato existente hoy en el Museo de Berlín, y en cuyo fondo aparece la firma del alfarero, palabra que se ha pretendido interpretar por "Málaga", como si el artista hubiese firmado con el nombre de la localidad y no con el suyo propio. De todos modos, no deja de ser curioso el caso, aunque la inseguridad de la inscripción, que no es de un modo preciso la correspondiente a *Málaga*, y la circunstancia ya dicha de que lo normal y directo sería traducir la palabra árabe por un nombre propio y no por una localidad, hace suponer que nos hallamos en otro caso parecido al de "Puente del Arzobispo".

Parece que tiene una mayor firmeza el artista que hace las piezas del segundo grupo, seguramente ya de Manises; la espiral o trazos de espiral que apenas eran visibles en el macizo de los dibujos o de los fondos de las piezas granadinas, ahora llenan espacios que la composición general hubiera dejado en blanco y por ello adquiere proporciones mayores, y además aparecen zonas con rayados planos, que sólo tienen por finalidad llenar sitio.



Con gran frecuencia en los fondos y casi con el carácter de motivo secundario, sueltos e independientes del relleno, se encuentran también unos carteles o espacios rayados toscamente en líneas paralelas con una o dos espirales, siendo este detalle el que define con mayor precisión el grupo.

Demuestra todo esto que estamos en una técnica, todavía falta de recursos; que ha aprendido y recuerda del arte granadino que estaba en todo su apogeo, elementos decorativos que aplica aún con la incertidumbre de un principiante.

En este tiempo, que debió ser los principios del siglo XV, se inició ya las decoraciones en los reversos, y aparecen los dibujos anulares llamados de escaleras y las terminaciones radiales, pero que no coinciden en el centro, formando ganchos, así como aparecen unas veces en oro y en azul otra, figuras con una interpelación francamente gótica.

Muchas de las piezas del primer grupo, como los jarritos de los Bérchules, el azulejo de Fortuny, etc., tienen inscripciones nesjí, cuya traducción hoy ha podido ser hecha fácilmente; parece ser que en Manises trataron, durante el primer tercio del siglo XV, los decoradores que aún no habían alcanzado por entero personalidad, pero que ya se creían en con-



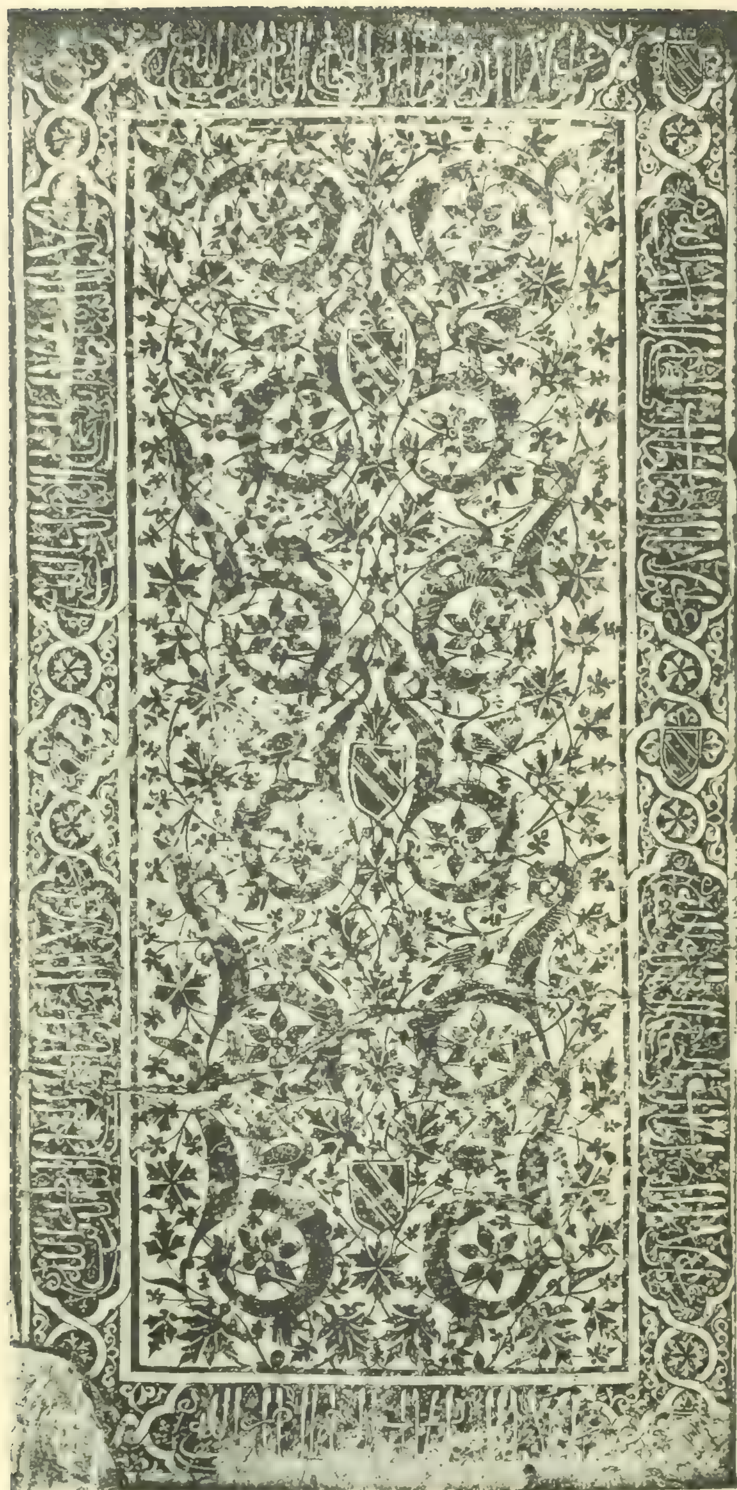


Fototipia de Hauser y Menet. Madrid

Plato de escudela granadina, en cuyo reverso firmó el artífice con una palabra que se ha pretendido traducir por «Málaga».

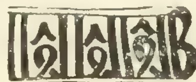
MUSEO DE BERLIN

[illegible]



principios del Siglo XV.

diciones de hacer algo grande, imitar los trabajos de mayor empuje de la "obra de Malica" y aparecen en los platos más importantes, fajas o bandas, con inscripciones en letra nesjí, pero con tal cantidad de incorrecciones, que la traducción es casi imposible no estudiando gran número de ejemplares, y es seguro que el dibujante que las hizo no las sabía leer. La palabra que constantemente se quiere reproducir en estas fajas de decoración, que son características, es la palabra ALAFIA, que se ha conservado en castellano con la significación de "gracia", "perdón" o "misericordia", pero que en árabe parece haber expresado en aquel tiempo el concepto de "suerte" (deseada) "bendición (de Alá) o prosperidad".



Dos grupos podríamos establecer en esta clasificación, las piezas en las cuales el "alafia" aparece en grandes fajas cuya decoración única es la palabra árabe, interrumpidas por medallones y medios medallones, ejemplares cuyo reverso es generalmente de palmetas, teniendo los elementos fundamentales en azul y el resto en oro. es decir, que la decoración característica ha sido dada en el segundo fuego; y aquellas en las cuales la palabra "alafia" aparece en caracteres menudos y cuyo campo lo constituyen los roleos, una especie de florecita en que termina una línea en espiral en un fondo de puntos o núcleos.

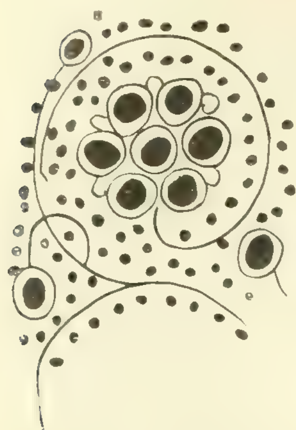
Esta decoración secundaria de este grupo, es como el lazo de unión a los ejemplares que siguen.

A la moda de grandes letreros en nesjí había de suceder necesariamente la de los grandes letreros en caracteres góticos, y posteriores, aunque casi contemporáneos con aquéllos, son las decoraciones donde la palabra *alafia* fué sustituída en las fajas, que ahora son cenefas, por el *Ave María gracia plena.*

El relleno del fondo es con "roleos" trazados en espiral y es característico el punteado del lustre para formar el fondo. Generalmente el plato está ocupado en su casi totalidad por un ciervo, león o pájaro, frecuentemente con dibujo casi heráldico.

Son los "roleos", como decíamos, a manera de florecitas en que terminan unas líneas en espiral que pretenden recordar el tallo, finalizada en un núcleo o macizo rodeado de otros cinco o seis, cada uno cubierto por una circunferencia sobre un campo o fondo relleno de puntos o núcleos sueltos y de menor importancia.

Fueron con seguridad contemporáneos de este sistema otros dos muy interesantes: es uno el que tomó como base de decoración grandes rosetones de cuatro o seis pétalos, distribuídos inmediatamente sobre la cenefa en vez de las letras góticas; es otro, muy importante y conocido, la decoración de *espuela*. El plato llamado de | Caravaca demuestra que la época de su ejecución corresponde por una parte a la de las cenefas del alafia, y por otra el escudo central, que desde ahora lo veremos aparecer de un modo casi invariable, nos demuestran que nos encontramos muy próximos a los mediados del siglo XV.







Es la decoración de espuela una consecuencia de uno de los más elementales trazados de lacería usados en España por cristianos y árabes desde mucho tiempo antes y que reaparece ahora; un solo ejemplo será suficiente para demostrarlo: ésta, en forma de cenefa, la encontramos en el pendón tomado en la batalla de las Navas en 1212.

Es curioso notar la colocación triangular en fajas decorativas de un elemento que no podía colocarse radial, así como la manera de utilizar para ello como disculpa los lados obligados del escudo.

Es muy interesante también que los motivos principales y los fondos



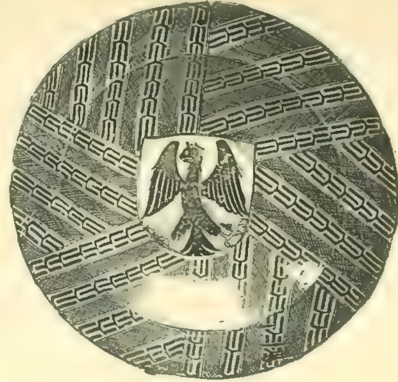




Primera época de Manises, determinada por los espacios y escudetes rayados y con espárragos. Figuras góticas características. Tradición oriental del árbol de la vida; mas tarde decoraciones de "alafia". Principios del Siglo XV.

INSTITUTO DE VALENCIA DE DON JUAN. COLECCION OSMA








Fototipia Hauser y Menet.-Madrid

Platos que marcan la evolución desde la decoración con "alafia" hasta los llamados de "espuela": tres anversos y sus reversos.
INSTITUTO DE VALENCIA DE DON JUAN. COLECCIÓN OSMA.

llevan desde los ejemplares granadinos una marcha contraria; los fondos haciéndose cada vez de elementos más sencillos, mientras el dibujo principal crece exageradamente hasta llegar a las figuras de los platos de *Ave María;* pero desde aquel instante, mediados del siglo XV, tienden de nuevo a disminuir; empiezan por aparecer decoraciones de grandes coronas y mazorcas o espigas, en composiciones complicadas que muy pronto disminuyen en tamaño y en complicación, llegándose al límite cuando se dibujan hojas de vid combinadas con las mazorcas primero, solas después, alternadas en oro y en azul, primero grandes, cada vez más pequeñas, hasta que ellas constituyen el único motivo decorativo y el único fondo de la pieza, en el instante quizás de mayor esplendor de la fabricación de Manises.

Los escudos nobiliarios del destinatario, que aparecen como motivo interesante en los centros del plato, en las decoraciones de espuela, se hacen ahora indispensables y son tema fundamental, a cuyo alrededor se distribuyen las hojas de vid en coronas concéntricas con direcciones uniformes y opuestas, esto es, que en todas las hojas de una corona es idéntica la dirección y que en las coronas sucesivas la dirección es diferente, mirando el vértice de las hojas en una corona hacia el escudo que ocupa el centro, y en las coronas contiguas hacia la periferia.



El número y hasta dentro de la uniformidad, la rica variedad de ejemplares de este gusto demuestran una marcada aceptación en el mercado, algo más que una moda, un éxito y una generalización.

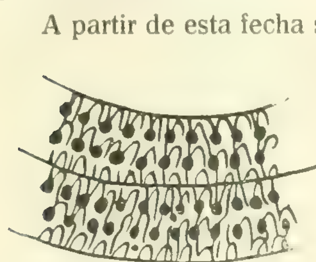
Dos hechos interesantes limitan la fecha de estos ejemplares. En los fragmentos encontrados como relleno en la bóveda de la iglesia de San Agustín, donde se hallaron centenares de veces los elementos decorativos ya citados, sólo se ha podido encontrar uno con una sola hoja de vid; pero, eso sí, perfecta, clásica, repasados los contornos y líneas de la hoja con punta seca, para lograr los detalles del nervio, perteneciente sin el menor género de duda a este grupo o sistema; como dichas bóvedas se terminaron de cerrar en 1467, claro es que en tal fecha parece

que se inicia la escuela, que aún no está vulgarizada, porque de estarlo los fragmentos hubieran sido necesariamente numerosos.

Por otra parte, antes del 1480 esta decoración ha sido exportada a Flandes y a Italia, y además ha pasado tiempo para que fuese conocida, puesta de moda y apreciada en tal extremo, que los pintores más famosos de uno y otro sitio la reproducen en sus cuadros. En esa fecha, 1480, como ya se ha dicho, Ghirlandajo pintaba el fresco de San Giminiano y Portinari regresaba a Florencia llevando el tríptico de Santa María de Nova, donde Van der Goes inmortalizó nuestra cerámica levantina.

Quién sabe si es nada más que una coincidencia, pero en el plato de este tiempo, cuyo escudo tiene un TORO, aparecen encima cruzadas una F y una Y, y es curioso recordar que en las mismas puertas de la ciudad de Toro se daba en aquellos días la famosa batalla que, alejando al rey de Portugal, aseguraba en el trono de Castilla a D. (F)ernando y doña (Y)sabel.

A partir de esta fecha se inicia la decadencia, que ha de darnos algunas piezas de una belleza interesante. Las hojas de vid se hicieron cada día mas pequeñas y se trazaron con mayor descuido, quizás por un exceso de demanda y porque al hacerlas tan diminutas se consideraron los artífices libres de afinar en los detalles; el caso es que, al poco tiempo, habían degenerado, y las hojas fueron tan sólo unas orlas de decoración *menuda*, que no eran ni representaban nada y tan sólo cumplían con el deber de llenar un fondo, en platos donde la ornamentación se busca por caminos diferentes, en el relieve; entonces, y sobre estos fondos de decoración menuda, degeneración de las hojas de vid, se inician los *cordoncillos* y los *clavos*, realmente de un efecto agradable, pero decadente.



Casi siempre se encuentran éstos formando radios, que se unen por arcos; la mayor parte de las veces y en los ejemplares más antiguos, añadidos en crudo a la pasta, dorados, algunas veces con toques azules, y en las piezas más decadentes, ya muy entrado el siglo XVI, sencillamente pintados en azul sobre el plato, constituyendo, más que una realidad, un recuerdo.

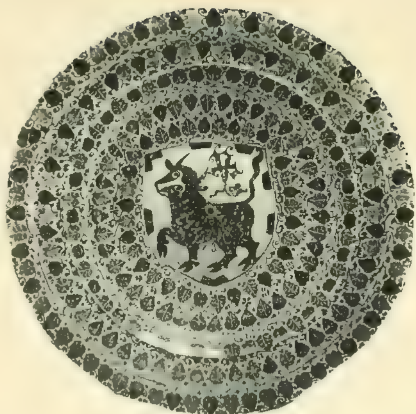
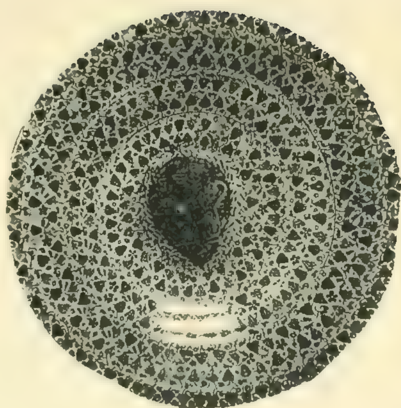
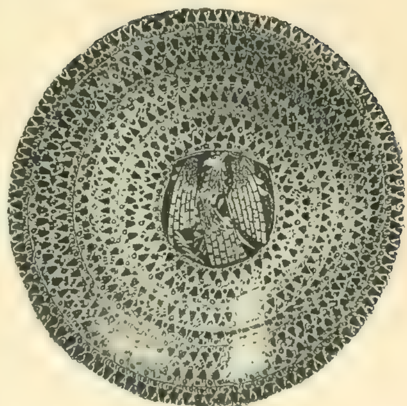
Pero antes de continuar por las evoluciones del relieve, es preciso

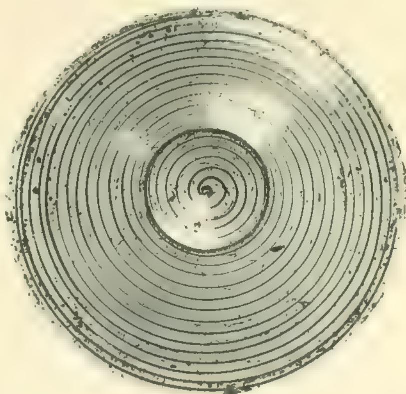


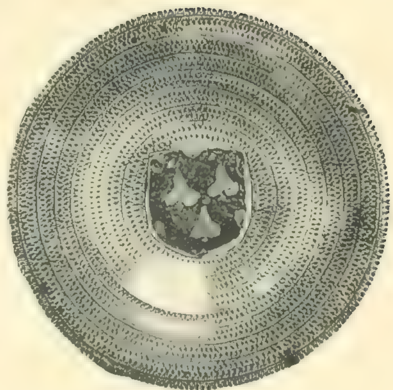
[illegible] Menet.-Madrid

Evolución desde los roleos hasta las hojas de vid. Roleos, figuras con el "Ave María" en la cenefa, letras coronadas, coronas y mazorcas, mazorcas y hojas de vid.—Mediados del Siglo XV.

(INSTITUTO DE VALENCIA DE DON JUAN, COLECCIÓN OSMA)





Fototipia de Hauser y Menet. Madrid

Progresión decreciente en el tamaño de las hojas de vid, desde el principio del último tercio del Siglo XV. (hojas grandes), hasta el Siglo XVI. (dibujo menudo). Plato del toro con la F. y la Y. Cinco anversos y los reversos de los tres primeros

(INSTITUTO DE VALENCIA DE DON JUAN, COLECCION OSMA

recordar que, paralelamente a las decoraciones del elemento menudo, evolucionó también la hoja de vid, que se transformó en florecillas azules, generalmente de tres pétalos triples. La tradición mudéjar ha desaparecido, y se dejan ver, pujantes y llenas de gracia, las formas góticas en el último instante de su florecimiento en España.

Es curioso también de notar que las decoraciones por coronas circulares dejan paso, como terminamos de decir, en la evolución del grupo anterior, a otras radiales, y, armonizando esta nueva tendencia, estos platos se decoran por sectores ingeniosamente dispuestos, pues en todos ellos la línea que a modo de radio limita el sector, antes de llegar al borde del plato se curva y resulta un tallo del que, sistemáticamente, nacen dos flores alternadas, una de ellas recordando un roleo que, en algunos ejemplares, por cierto, presenta una tonalidad amarilla, primer destello de una policromía que hasta ahora se reducía al azul de cobalto y oro, que todos conocemos, y la otra la flor de triple pétalo triple.



Pero las piezas de este gusto presentan, además, de particular que los escudos toman formas caprichosas y movidas que se apartan de la tradición castellana y aragonesa y recuerdan el gusto italiano de la época, lo que, por otra parte, está bien en armonía con las relaciones de los dos pueblos en estos finales del siglo XV y principios del XVI, hasta el punto de que un considerable número de trabajos que presentan estos caracteres, tienen blasones italianos y principalmente florentinos, y hasta el extremo de que autores poco minuciosos en sus investigaciones creyeron a esta cerámica de origen italiano.

Ya en pleno siglo XVI, el cordoncillo toma formas complicadas, ejecutándose muchas veces incisos en vez de añadidos, y, más que nada, el efecto decorativo se completa con relieves generales en el plato, como los fondos, que empiezan a elevarse desde ahora, y terminando, ya muy adelantado el siglo XVI, por introducirse los gallones, incisos o en relieve, siempre muy numerosos, llenando todo el ala o borde del plato.

El gusto se extranjeriza más cada día y se olvida el instinto artístico y las tradiciones góticas, hasta el extremo de que los agallonados, que incisos o repujados se repasaban con pincel, acentuándose en la decoración; algunas veces resultan independientes y hasta parece que se ha procurado buscar el efecto de que no coincida con el gallón la decoración a pincel.

Mas después es una industria que vive sin inspiración y sin arte, copiando malamente lo peor de su tradición y de su historia.

Esa fué nuestra evolución

Las dos ramas de nuestra cerámica medioeval se fundieron en los talleres sevillanos, que trabajaron el reflejo dorado en los azulejos de arista.

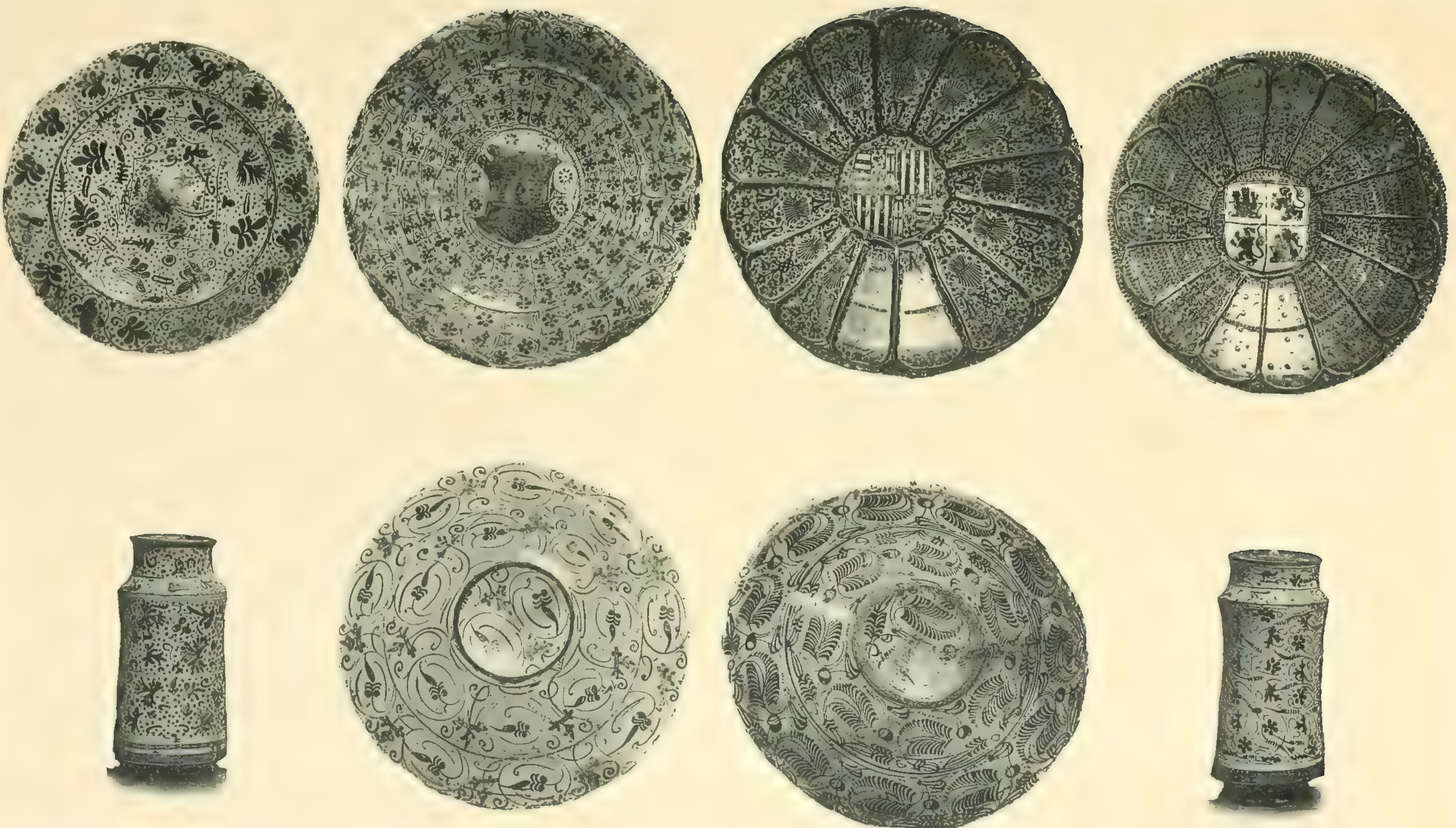
Pero en aquella España del siglo XVI habían de aclimatarse bien pronto sistemas nuevos, que, más o menos conocidos en el país, puede en realidad decirse que fueron importados por el artista pisano Niculoso.

Las líneas y modulaciones del renacimiento habían llegado paıa el azulejo en Andalucía, con el procedimiento de arista; pero la necesidad de trabajar con molde limitaba la amplitud de las decoraciones a un corto número de losetas diferentes, y esto fué lo que el renacimiento italiano solucionó con su nuevo procedimiento, vulgarizado rápidamente gracias a la tradición levantina, que siempre trabajó a pincel y sin acantonar los colores.

La técnica de Niculoso, pintando directamente sobre un fondo, ya amarillo o blanco, sin más que trazar primero los contornos con una línea fina de manganeso o azul, modificó la profesión del alfarero de una manera radical, exigiendo al decorador todos las cualidades de un artista.

Disponía el pintor ceramista, en el nuevo procedimiento, de grandes superficies, y las facilidades de esa técnica dejaban correr libremente a la imaginación en composiciones y conjuntos que arrancan de los tiempos de la cuerda seca, que se consolidan en Manises al decorar las grandes piezas, pero que el renacimiento amplía y modifica, imprimiéndole su carácter personalísimo.

Las obras de Francisco Niculoso y sus contemporáneos y continua-



Decoraciones de los finales del siglo XV, y principios del XVI. Escudos italianos, cordoncillos y clavos. Cuatro anversos y dos de sus reversos; dos tarros de botica

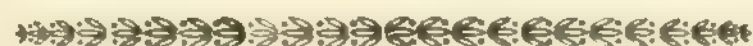
(INSTITUTO DE VALENCIA DE DON JUAN, COLECCIÓN OSMA)

dores, fueron la tradición que heredaron los talleres de Talavera, mientras Manises, que había dado los primeros elementos, continuaba su decadencia, cada día más acentuada.

Tal fué la herencia

No creo que podamos hoy terminar sin hacer mención de lo que todos sabéis: de que en la actualidad, y muy especialmente en los que fueron sus dos centros de cultura fundamentales, Manises y Sevilla, se ha iniciado un hermoso renacimiento de nuestras viejas tradiciones, y se emprende nuevamente el estudio de sus tiempos más florecientes; es de esperar que las lecciones del pasado impriman sobre la industria de nuestros días no la copia rutinaria de los modelos que hoy aparecen descentrados por no encontrarse en el ambiente de aquellos días, sino la savia y la forma de darle vida a ese modo personal de sentir que, perpetuado en todas las edades, es siempre el mismo, porque es innato en nuestro pueblo, siempre español, resplandeciendo a través de las modas y de las técnicas de los tiempos.

PEDRO M. DE ARTIÑANO



Necrológica

En el mes de diciembre han fallecido D. Manuel Pérez Villamil y D. Gumersindo de Azcárate.

Fué el ilustre Azcárate consocio nuestro, aunque robaran toda su actividad pública tantos y tantos estudios y trabajos, labor constante de cátedra y de Parlamento, consagrada su vida entera, de nobilísimo ejemplo, a aleccionar a sus conciudadanos con sus estudios y altas virtudes en los problemas del Derecho político y social y en la predicación de un noble sentido jurídico de la vida toda.

Al Sr. Pérez Villamil, gloria del Cuerpo de Archivos, Bibliotecas y Museos, debemos notabilísimos estudios arqueológicos, los de la Catedral de Sigüenza en particular, y más singularmente los consagrados, magistralmente, a las Industrias artísticas: a la cerámica, bronces y piedras duras del Retiro y a la Historia de nuestros hierros y paños, estos últimos en su memorable discurso de ingreso en la Academia Real de la Historia, a la que también perteneció el Sr. Azcárate.

¡Descansen ambos en la paz del Señor!

UN PINTOR DE LA REINA CATÓLICA

Datos nuevos y datos compilados para su estudio

Hay un pintor en nuestra historia que, desde su tumba, cuatro veces centenaria ya, cosquillea a chicos y grandes con las barbas de sus pinceles. Barbas de las cuales no dejó, por cierto, huella en sus lisas y suaves pinturas.

Se le llamó en España Juan y, por ser nirlandés, se le impuso el cognombre de Flamenco o de Flandes. Lo más admitido es Juan de Flandes; así aparece en los varios documentos.

Este maestro fué pintor de la Reina Católica desde el año 1496; compartió, pues, durante algunos años la distinción con otro maestro llamado Michel, flamenco igualmente, cuya personalidad se ha perdido por completo para el arte.

La de Juan, si no perdida, vive todavía en el reino de lo confuso. En tiempos de Cavalcaselle no se conocía como obra auténtica suya más que el retablo de la Catedral de Palencia. Fué Cavalcaselle quien lanzó la conjetura de que las 15 tablas procedentes del tesoro de la Reina Católica—por entonces en El Escorial, hoy en el Palacio de Madrid (1)—eran del mismo pintor que las tablas de la Catedral palentina. Justi recoge y aplaude el atisbo, afirmando que se ve "el mismo carácter en los países y edificios, en los gestos y expresiones, en la invención y ordenación. Y el mismo tono claro. En las grandes superficies del retablo (palentino) los cuadros hacen el efecto de aberturas al aire libre; tal fuerza luminosa

(1) Algunos, como Emile Bertaux, han dicho que, en el siglo XIX, salió de España una de las tablitas; pero persona de crédito y afecta a Palacio nos asegura que siguen siendo 15 las conservadas.



San Miguel y San Francisco, Col.ª Cook, Richmond (Inglaterra).



San Miguel. Tabla central del Retablo en su capilla, al claustro de la Catedral Salamanca.

JUAN DE FLANDES. Floreció en España (1498-1510)

276

tienen, conservada a través de los siglos“ (*Miscellaneen*, t. I, pág. 323). Desde entonces la historia adjudica a Juan de Flandes, definitivamente, ese precioso resto de las 15 tablas (primitivamente, en poder de la Reina fueron 46; en manos de Margarita fueron ya 30 solamente, como se dirá en seguida) (1), no sin que se susciten dudas en algunos espíritus reflexivos o desconfiados.

Éstos sacan siempre a colación el nombre del maestro Michel, el cual aparece repetidamente, en los inventarios de doña Margarita de Austria, como autor de varias tablas. Pero desatienden dos datos importantes: el primero, ofrécelo el inventario hecho en Malinas el 17 de julio de 1516. Dice así el trozo que se refiere al políptico: “Trente petis tableaulx, tous d'une grandeur, de la vye et passion de Nostre-Signeur qui sont deans une layette de sapin où y en avoit XXXII; *mais les deux qui estoient faiz de la main de Michiel sont estez prins pour faire ung double tableaul*, lequel est touché cy devant, et est enchassey de cipre; et sont l'Assumpcion de Dieu et celle de Nostre-Dame.—Nota qu'il fault quatres pièces pour l'accomplissement de la passion: ung Dieu qui porte la croix, ung autre cruciffié, ung dessendu de la croix et ung mis au sepulcre; qui sont IIII pièces; aussi il fault l'Assumpcion de Nostre-Signeur.“ (Le Glay, *Correspondance de l'empereur Maximilien Ier et de Marguerite d'Autriche*, pág. 482.)

Este primer dato establece, pues, de un modo contundente la diferencia entre la gran serie de la Pasión y las dos tablas ejecutadas por Michel, las cuales, para mayor distinción, forman un díptico.

Por si no fuera esto suficiente, traemos el segundo dato, que es de otra categoría, pues se apoya en el estilo de las pinturas; el Sr. Sánchez Cantón, leyendo los *Comentarios a la pintura*, de D. Felipe de Guevara, nota que a Miguel se le llama discípulo de Roger van der Weiden (página 181), y, como no hay en las tablas nada que justifique la aproximación al gran maestro, es forzoso no complicarlas con el nombre de Michel.

La fina inteligencia de Emile Bertaux—apagada ya para siempre por la Gran Guerra—al hablar y publicar la reproducción de cuatro de estas

(1) Entre las rastreadas en el extranjero, están: *La aparición de Cristo* (National Gallery, núm. 1.280); *La cena*, en Apsley House; *La tentación* y la *Bodas de Caná*, en Nápoles (colección del príncipe de Fondi); *La aparición de Cristo a su Madre*, en Berlín (colección Simón). Esta última fué comprada en Malinas el año 1909.

tablas, *Exposición de Zaragoza*, 1908, pág. 80 (1), y en su *Historia del arte español*, incorporada a la *Histoire de l'art*, de Michel, no duda en que sean de Juan de Flandes y admite una relación estilística con Gerard David. Acaso viendo la *Transfiguración*, de está serie, recordase la de David, en la iglesia de Nuestra Señora, en Brujas (2).

Precisamente a completar la publicación gráfica de esas tablas es a lo que aspira hoy el BOLETÍN, animado, aún más, por dar a conocer otra pequeña tabla que figuró en la Exposición londinense del año 1913, con el núm. 16, propiedad de Sir Frederich Cook (tamaño 95 × 85), adjudicable al mismo maestro y por el retablo de San Miguel, existente (si es que a eso se le puede llamar existente) en el claustro de la Catedral vieja de Salamanca; obra de la cual se ocupa Valerian von Loga en *The Burlington Magazine* (marzo 1913, pág. 313), para adjudicársela erróneamente a Bartolomé Bermejo.

De este retablo tengo algunas notas tomadas delante de él; es decir, delante de San Miguel, pues de las otras cinco tablas, dos hay que revelan todavía su asunto con facilidad *(San Francisco,* a la derecha, y *Quinta Augustia,* predella centro); una difícilmente *(Santiago,* izquierda), y las otras dos se niegan por completo. A tal punto las ha conducido el abandono.

El San Miguel, una de las figuras más bellas que conocemos del arcángel, aparece vestido de acero, con rodela y cruz en la mano izquierda. Con la derecha blande una espada, finísima de labor. Enseña un guante gris con vuelta blanca. Tiene rubies y piedras preciosas en los codos, y un cintillo con perlas le ajusta la frente y la cabellera. El color en la cara es suave, compacto y terso; apetecible al tacto. En el peto y en la rodela simúlanse, reflejados, países que son verdaderas miniaturas. Estos diminutos paisajes y panoramas están hechos con el mismo tono azulino de la armadura y resaltan sobre nubecillas blancas. Las alas grises del arcángel llevan en los bordes ojuelos como las plumas del pavo real. El manto carmín cae y ondula soberbiamente primero, quebrándose luego más a lo gótico en la extremidad flotante.

(1) Justi, en las *Miscellaneen*, publica *Las Marias junto al sepulcro* y *Los discípulos de Emaus*, y Tormo, en este BOLETÍN publicó algunas fotografías, y en *Guadalupe (El Arte en España)*, un *Bautismo*, por él descubierto y acaso compañero.

(2) Una reproducción de este cuadro puede verse en *Les Primitifs Flamands*, de Fierens-Gevaert, t. II.



La "Pescozada" 26.ª tablita del retablo
de la Reina Católica



Fot. del Sr. Moreno Villa — Fotot. de Hauser y Menet.-Madrid

La cabeza del Arcángel
Detalle del San Miguel de Salamanca

JUAN DE FLANDES. Floreció en España, 1498...¿1510?



La Multiplicacion de los panes y peces



La Mujer Cananea

JUAN DE FLANDES (floreció en España 1498 á 1510). Dos, 13.ª y 14.ª, de las 40 tablitas del Retablo de Isabel la Católica

PALACIO REAL DE MADRID

donde en realidad ofrece una masa de aristas aplastadas. A los pies se adivina un dragón. La postura, junta con la proporción gallarda y fina de cada parte de esta figura, le prestan una arrogancia, un ímpetu y un ritmo—admirablemente secundado éste por la ondulación del manto—que no volvemos a ver en lo que conocemos del autor.

Lo más característico, lo absolutamente Juan de Flandes que tiene está en la cara; está en la boca sumamente menuda y carmín, como una guindilla; en la gran distancia que hay desde las cejas a la punta de la nariz (con lo cual no digo que sea una nariz larga ni grande); en la redondez indefinible de los párpados, la frente y las mejillas, y en el óvalo firmísimo del semblante. Algunas de estas características se pueden hallar en el San Miguel de la colección Cook que aparece paralelamente en la lámina, atribuído al maestro por D. Elías Tormo. Luego diremos con qué otra obra de Juan de Flandes se halla este segundo San Miguel en más estrecha relación de parecido. Fáltanos antes decir en qué obras auténticas (auténticas vale aquí por documentadas) aparecen estos rasgos característicos que adjudicamos a Juan de Flandes. Aparecen en las dos tablas, restos de la *predella* del retablo mayor que hubo en la capilla de la Universidad salmantina; retablo que se terminó en 1508, habiéndosele encargado a Juan de Flandes en 1505, según rezan los papeles leídos y transcritos por el Sr. Gómez Moreno (*Bol. Soc. Cast. de Exc.*, febrero 1914). Reproduce en su sagaz estudio el Sr. Gómez Moreno las dos pequeñas tablas de dicho bancal, descubiertas por él en una trastera, y es el primero que apunta los parecidos que tienen con el San Miguel. Representan a Santa Polonia y a Santa María Magdalena. Miden 0,26 metros de ancho. Junto a la primera debió figurar Santa Quiteria, según indican los atributos que pueden rastrearse aún.

El San Miguel debió hacerlo por estos mismos años, pues por los documentos citados se sabe que dejó Salamanca y se marchó a Palencia para trabajar en el retablo mayor, encargado desde 1506. De Salamanca debió salir contrariado por la mezquindad y regateo de los que le quisieron encargar un retablo, apenas terminado el de la capilla, para el *espital del Estudio*.

Esta obra de la Universidad y las doce tablas de Palencia son las bases para un estudio serio de Juan de Flandes, que bien lo merece. La gran distancia que media entre el pavimento de la iglesia y las tablas del retablo palentino se debe salvar de cualquier modo. Esas tablas

deben ser fotografiadas y estudiadas, porque forman el conjunto de más empuje debido al pintor. Pero no todas deben de estar en lugares difíciles para el fotógrafo. Sabemos que hay una tabla suya, *La Crucifixión*, en la Sala Capitular, y otras dos, un *Descendimiento* y una *Piedad*, en la capilla de San Fernando, sin duda pertenecientes al retablo mayor en tiempos anteriores a la disposición actual. El tamaño de ellas es de 125 × 80 centímetros. Los asuntos: *La Visitación, La Anunciación, Ecce Homo, Epifanía, Nacimiento de Jesús, Noli me tángere, Gethsemaní, Cristo ante Caifás, Nazareno, Santo Entierro, Resurrección, Emaus.*

El estudioso que repase esta lista y vea que se trata de los mismos asuntos de las tablas guardadas en el Palacio Real, sentirá la viva y justificada comezón de compararlas.

Menos asequibles son estas últimas. Reciente y vano ha sido nuestro empeño de verlas; pero, al fin, no estamos completamente a obscuras: tenemos fotografías y reproducciones que, aunque insuficientes—porque donde entra como factor principal el color él es el decisivo—, son siquiera unos datos de juicio. Mientras no llega el deseado momento de verlas sin objetivo, placa o papel, atengámonos a lo que hay. Allá van once, de las cuales nueve se reproducen por primera vez.

Ellas son, dentro de las obras conocidas como suyas, las más tempranas, pues se ejecutaron en vida de doña Isabel, esto es, antes de 1505. En pos de ellas vienen los restos del retablo de la Universidad salmantina (1505-1508). Luego, el retablo de Palencia (1509).

No podemos detenernos aquí en cada tabla. Pero tampoco es lícito eludir algunas indicaciones. La más importante de todas, acaso sea la apuntada antes, al hablar de la tabla del barón Cook, en Richmond. Queremos que el lector se fije en las alas del San Miguel de dicha tabla y en las del ángel que aparece con *Las tres Marías en el sepulcro*. Queremos que compare los plegados del ropaje en uno y otro; queremos que se fije en la carita ovalada y amable de la primer María a la izquierda, en su boca pequeñita, en su nariz fina y alta. La toca de la segunda, de la hincada de rodillas, nos recuerda, por su apaño, las de Gerard David.

Llamemos también la atención sobre la noble, la contenida y afable figura de Jesús cuando habla con la Cananea. Estoy por decir que Morales recordó esta divina figura al pintar el Tabor para San Benito de Alcántara.

No es posible callar tampoco que en *El milagro del pan y de los peces*, abajo, junto a la mujer con niño y turbante, aparece retratada la Reina Católica y detrás D. Fernando. Otro retrato de ella, pintado por Juan de Flandes y procedente de la Cartuja de Miraflores, tiene el Rey en su despacho. Se publicó en la *Revista de Bibliotecas y Museos*, tomo XVII, 1907.

Por lo demás, ya otros han hecho alusiones a la luz clara en que se desarrollan las escenas, y a lo pintoresco y alegre de las arquitecturas. La escena de *La bofetada*, tiene lugar en un patio, al parecer español, con sus entramados y sus zapatas. Lo único exótico es la guardilla. El asunto, siendo tan doloroso y emocionante, rara vez lo recogen los artistas. Juan de Flandes lo trata con vivacidad y elocuencia. La mano del bravucón acaba de golpear a Jesús, vendado, y, todavía, en el aire le invita cínicamente a que adivine quién le dió.

Pocas obras más pueden ser o le son atribuídas. Entre ellas, la de más interés acaso por la fecha en que se debió de pintar, figura el cuadro de *San Juan Bautista*, que estuvo en la Cartuja de Miraflores, donde queda referencia escrita, aunque no contemporánea (1), y que alguien supone sea el de Berlín, donde figura acompañado de un *Nacimiento* y una *Degollación del Precursor.*

Se sabe que en la Cartuja pintó desde 1496 a 1499. Si ese *San Juan* es suyo, y el *Nazareno*, según opina el Sr. Gómez Moreno—cuadro que todavía se conserva en la Cartuja—y el tríptico llamado de D. Juan II, es copia de un van der Weiden hecha por Juan de Flandes, ellas serán las obras más antiguas de su mano.

Finalmente, en la parroquia de San Lázaro (Palencia), parece que hay restos de otro retablo; la tabla de *La Visitación* está en la sacristía. Y en la iglesia de San Juan, de Marchena, ocho tablas: *Las bodas de Caná, El sermón de Juan, La Transfiguración, La degollación, La tentación, La decapitación* y *La huída a Egipto.*

Juan de Flandes murió en Palencia, según parece. Su viuda sigue allí, al menos, en el mes de diciembre de 1519.

J. MORENO VILLA

(1) Véase artículo del P. Abad: *Razón y Fe*, tomo XXXV, páginas 485-97, y tomo XXVII, setiembre 1913.

Indice de artistas citados en el año 1917

Aguado (Francisco), 152.
Agüero, 189.
Aguilar (Bartolomé), 151.
Albiz (Diego de), 209.
Alcamenes, 42.
Alexo, 215.
Alvarez, el Griego (Manuel), 6.
Alvaro (Vicente), 140.
"Anayas" (Maestro de los), 121.
Andino, 211.
Andrés (Gabriel), 140.
Androutzos, 39, 40, 47.
Antolinez (José), 122, 131, 145, 150.
Aponte (Pedro de), 177, 198.
Aprilis de Charona (Pietro), 149.
Arbós y Tremanti (Fernando), 31.
Ardemans (Teodoro), 148.
Arévalo (Juan de), 208, 209, 213.
Arfe (Enrique de), 136.
„ (Juan de), 209.
Ariano (Antonio de), 198.
Arnao de Flandes, 207.
Arias, 75.
Arias (Antonio), 150.
Arroyo (José de), 210.
Avila (Diego de), 212.
Avila (Laurencio de), 208, 210, 222.
Ayala (Diego de), 212.
Aycart (Clemente), 141.

Badajoz, Juan de (padre), 83, 84.
Ballesteros (Valentín), 152.
Bárbara, 148.
Baroccio (Federico), 219.
Bassano (Jacobo), 70, 192.
Bautista (Francisco), 152.
Bayeu (Francisco), 127.
Becerra (Gaspar), 137, 150, 192, 220.
Becerril, 175.
Beltrán (Domingo), 150.
Beraiz, 140.
Berruguete (Alonso), 199, 208, 209, 213, 216, 219, 221.
„ „ (Pedro), 74, 211, 212, 223.
Bernini, 76, 214, 219.
Blay (Miguel), 80.
Boeklin, 39.
Borgoña (Juan de), 147, 151, 212, 221.
Bronzino, 191.
Buonarrota (Miguel Angel), 126, 132, 134, 149, 211.

Cabello Lapiedra (Luis), 148, 151.
Callejo, 218.
Campeny (Damián), 3.
Camilo (Francisco), 76, 147, 149, 150.
Cano (Alonso), 76, 129, 148, 150, 192, 193, 224.
Cano de Arévalo, 150, 152.
Caravaggio (Polidoro de), 177, 178.
Carbajal, 207.
Carducho (Bartolomé), 29.
„ (Vicente), 124, 126, 129, 131, 132, 134, 149, 181, 182, 183, 186.
Carbajal, 75.
Carraci, 220.
Carranza, 75.
Carreño de Miranda (Juan), 75, 76, 125, 129, 145, 148, 150, 183, 193.
Carrión (Juan de), 209.
Castillo (José de), 22.
Castro (Daniel), 137.
„ (Felipe), 416.
„ (Ramón), 142.
Causada (José), 140.
Cavasa (Antonio), 210.
„ (Francisco), 210.
Caxés (Eugenio), 131, 149, 181, 183, 186.
„ (Patricio), 221.
Cellini (Benvenuto), 149.
Céspedes (Pablo de), 137.
Cerezo (Mateo), 189.
Cimabué, 44.
Cincinato (Rómulo), 74.
Cobo de Guzmán, 191.
Coello (Claudio), 189, 192, 193, 219.
Colonia (Francisco de), 121, 175.
Colonio (Casandro), 205.
Collazos, 138.
Comontes (?), 149.
Copin de Holanda (Diego de), 106.
Cornielis de Holanda, 209, 213.
Corrado (Giacuinto), 191.
Cotera (Pedro de la), 151, 152.
Crespo (García), 212.
Cros, 140.
Cruz (Diego), 222.
„ (Santos), 212.
Cuevas (Francisco de las), 210.

Chamorro (Juan), 198.
Champagne (Philippe), 122.

Dalmau, 104.
David (Gerard), 278, 280.
Dávila (Fray Juan), 212.
Dehesa (Francisco de la), 152.
Díaz (Juan), 152.
„ Arias (Bartolomé), 152.
Dios (Pedro de), 98.
Diriksen (Felipe), 215.
„ Giconas (?), 215.
Donoso, 148.
Dumandre (Huberto), 2.

Egas (Anequin), 105.
„ (Enrique), 65, 79, 213.
Eguaomait o Eguaumair, 79.
Eruchel, 205, 206, 216, 217, 218.
Escacena y Daza (José María), 69.
Escalante, 76, 131, 150, 220.
Espalter, 75.
Espinabete (Felipe), 69.
Espinosa (Carlos), 69.
„ (Juan), 69.
Esquibel (Antonio María), 69.
„ (Diego), 69.
„ (Manuel), 69.
Estevan (Hermenegildo), 70.
Esteve, 149.
„ Bonet (José), 70.
Eusebi (Luis), 70.

F. S., 193.
Fabrés Costa (Antonio María), 70.
Falero (Luis Ricardo), 69.
Fancelli da Settignano (Domenico di Alessandro), 70, 149, 212, 222.
Fattore (Il.), 211.
Feliú (Manuel), 70.
Fernández (Alexo), 70.
„ (Bartolomé), 70.
„ (Gregorio), 70, 126, 127, 148, 214, 215.
„ (Sebastián), 70
„ de Navarrete (El Mudo), 18, 70.
„ de Rogica (Alonso), 197.
„ de Viseo (Vasco), 70.
Ferrando (Manuel), 70.
Ferrant (Luis), 70.
Ferrer (Francisco), 141.
„ (José), 70.
„ (Juan de Dios), 70.
„ (Vicente), 69.
„ Basa, 70.
Ferriz Sicilia (Cristóbal), 70.
Fidias, 42, 50.
Figueiredo (Cristóbal), 70.
Flandes (Juan de), 276 a 281.
Flandes (Arnao de), 208, 210.
Florentín (Andrés), 212.
Florentino (Sansón), 210, 216, 219, 220.
Flores (Juan), 137.
Forment (Damián), 178, 199.
Francés (Juan), 149, 208, 212, 222.
Francisco, 215, 217.
Frías (Juan de), 209, 213.

Galbán y Cuadros (Salvador), 207.
Gallego (Fernando), 209, 210, 211, 219.
García (Martín), 198.
„ del Barco, 219.
„ Crespo (Manuel), 209.
„ de Estrella (Alvar), 205.
„ Hidalgo, 74.
Geubels (Wilhem), 149.
Ghiberti, 222.
Gian Giacomo, 149.
„ *Petrino*, 130.
Gil de Hontañón (Rodrigo), 151, 213.
Gilarte (Mateo), 149.
Giotto, 44.
Giraldo (Lucas), 208, 213, 216, 221, 222.
„ de Merlo, 137, 224.
Gómez de Mora (Juan), 152.
González (Bartolomé), 125, 186, 190.
„ de la Vega (Diego), 145.
„ Velázquez (Antonio), 189.
„ „ (Zacarías), 211.
Grangel, 140.
Grebet, 176.
Grizzi (Felipe), 142.
„ (Giuseppe), 141.
Guas (Juan), 78, 79, 206, 207, 208, 210, 211.
Guijo, 139.
Gumiel (Pedro), 121, 148, 149, 151.
Gutiérrez (A.), 209.
„ (Juan), 211.
„ de Torices (Eugenio), 216.

Haby, 140.
Hernández (Andrés), 217.
„ (Gregorio), 181.
Herrera (Francisco de), 152.
Herrera Barnuevo (S.), 145.
Hegenberg (Nicolás), 135.
Holanda (Alberto de), 207.
„ (Enrique de), 205.
„ (Nicolás de), 207, 215.

Inglés (Jorge), 99 a 105.
Irala, 149.

Jiménez (Cristóbal), 210.
Jiménez (Miguel) 198.
Jordán (Lucas), 34, 129, 149, 181, 192, 193
Juanes (Juan de), 179.
Juni (Juan de), 220.

Kalamis, 50.
Kimpher (Christian), 140.

L. G., 191.
Labra (Hernando de), 207.
Lampérez Romea (Vicente), 31.
Laredo (Eladio), 151.
„ (Manuel), 145, 147.
Lázaro (Juan Bautista), 91.
Leonardo (Jusepe), 149.
Leoni (Pompeio), 150.
Leopardi, 212.
López, 138.
López (Andrés), 131.
„ (Diego), 151.
„ (Julián), 140.
Loriaga (Juan de), 152.
Luini (Bernardino), 130, 134, 180, 183, 184.
Luquet, 5.

Llamas, 216.

Machuca (Pedro), 62.
Marato (Alvaro), 213.
Marquina, 175.
Martín (Diego), 214.
„ (Francisco), 140, 210.
Martínez, 138.
„ (Jusepe), 75, 177, 198.
Más (Cristóbal), 141.
Mascarós (Cristóbal), 140.
Mateo (Maestro), 205, 206, 208, 218.
Mayno, 24.
Medina, 151.
Memling, 214.
Mena Medrano (Pedro de), 75, 76, 126, 150, 215.
Mengs (Antonio Rafael), 5, 132.
Merino (José), 137.
Metsu (Quintín), 76.
Michel (Pedro), 6.
„ (Roberto), 3 a 6.
Miguel Sithiúm (Maestro), 277.
Mirón, 50.
Miseria (Fray Juan), 215.
Majano (Benedetto), 222
Monegro (Juan Bautista), 146.
Montelupo (Rafael de), 149.
Montero de Rojas, 152.
Mora (Francisco de), 152, 210, 224.
Moragas (Pedro), 136.
Morales (Antonio), 125.
„ (Juan de), 73.
„ (Luis), 214.
Morán, 221.
Moreto (Giovani), 199.
„ (Pedro de), 195.
Moro (Antonio), 125.
Moya, 138.
Murillo (Bartolomé Esteban), 75, 150.

Nardi (Angelo), 146, 147, 149, 150, 152, 186.
Nicoli, 151.
Niculoso, 137 y 274.
Núñez de Castro (Gaspar), 137.

Olerys, 140.
Ordóñez (Bartolomé), 149.
„ (Gaspar), 152.
Ortal (Felipe), 198.
Ortiz, 76.
Orrente, 150, 191.
Osona (Rodrigo de), 118.

Palomino y Velasco (Antonio), 23, 148, 192.
Pantoja de la Cruz (Juan), 123, 129, 184, 195, 219, 224.
Pastor (Cristóbal), 140.
Peliguet o Pelegret, 177, 178, 179.
Peña (Felipe), 74.
Peonios de Mendea, 42.
Pereda (Antonio), 22, 122, 128, 129, 150, 181, 182.
Pereira (Manuel), 146, 152.
Pérez (Bernardo), 199.
„ de Carrión (Antonio), 111, 112.
„ de Novillas, 198.
„ Mexía (Diego), 148.
Perronius (Michael), 129.
Petrucci da Siena (Andrea), 209.
Pinilla, Juan de (?), 220.
Pino (Lucas del), 138.
Pituenga (Florín de), 205.
Plasencia (Antonio de), 198.
Plaza (Sebastián de la), 146.
Pollajuolo, 202.
Pomeranci (Antonio), 182.
Pontones (P.), 218.
Pontormo, 126.
Porta (Bartolomé della), 219.
Poveda (Antonio), 148.
Poyetti, 141.
Prado (Blas de), 220.
„ y Mariño (Manuel), 208.
Praxiteles, 41.

Repullés, 218.
Ribalta (Francisco), 18, 38.
Ribera (Francisco), 75, 132, 134, 217.
„ (José), 181, 191, 192.
„ (Vicente de la), 149.
Rincón (Hernando del), 74.
Rizi (Francisco), 76, 145, 150.
Robbia (Luca della), 137.
Rodelas (A.), 76.
Rodríguez (Francisco), 209.
„ (Juan), 208, 209, 213, 216, 221.
„ (M.), 138.
„ (P.), 224.

Roelas, 18, 186.
Roldán 212.
„ (Luisa), 193.
Román (Bartolomé), 75, 127, 129, 182, 183, 190, 208.
Romano (Antoniazzo), 120.
Rómulo Cincinato, 79.
Rosales, 20.
Roux, 140.
Rubens (Pedro Pablo), 76, 192, 208, 213, 214.
Ruiz González (Pedro), 122.
„ de la Iglesia (Francisco Ignacio), 76, 145, 193.

Sabatini, 5.
Sahagún (Hernando de), 151.
Salamanca (Fray Francisco), 212.
„ (Pedro de), 209.
Salzillo, 150.
Sancto Leocadio (Pablo de), 194.
Sánchez (Alonso), 151.
„ (Felipe), 74.
„ (Martín), 223.
„ Barba (Juan), 210.
„ Corral (Antolín), 138.
Santa Croce (Girolamo), 149.
Santa Cruz, 212, 221.
Santamaría (Marceliano), 148.
Santiago (Fernando de), 137.
Santillana (Diego de), 207, 223.
Sanzio (Rafael), 18, 211, 215.
Sarto (Andrea del), 224.
Sassoferrato, 127.
Sens (Guillermo de), 205.
Serranía, 140.
Serrat (Jaime), 198.
Serresines (Pedro), 208.
Sevilla (J.), 149.
Siena (Bartolomé de), 177, 178.
Siloé (Gil de), 222.
Solís (Manuel de), 205.
Soliva (Miguel de), 140.
Solórzano (Juan de), 208.
„ (Martín de), 208, 222.
Sopeña (José), 152.
Soraje (Pedro), 2, 3.
Sordillo, 224.
Spinelli (Niccolo Forsore), 61.
Stella (Antonio), 210.
Sustermans (Justus), 125.

Texada (Luis de), 127.
Theotokopoulos (Domenikos), 17 a 21, 34, 70, 105, 122, 175, 200, 208, 220.
Ticiano Vecellio, 18, 19.
Tintoretto, 18.
Tolosa (Pedro de), 211, 215.
Tomé, 142.
Torbado (Juan Crisóstomo), 89, 91.
Tristán (Luis), 75, 76, 219.

Urioste, 151.
Usel de Guimbarda, 147.

Valdés Leal (Juan), 127, 182, 200.
Valdivielso (Juan de), 207, 208, 210, 223.
Valpuesta (Pedro de), 145.
Valle (Pedro de), 210, 215.
Vallejo (Jerónimo Vicente), 179, 198.
Van Eyck, 104.
Van Dyck, 191.
Van Mulen (Pablo), 186.
Vander Hamen de León (Juan), 131, 132, 134, 180.
Vander Weyden (Rogerio), 104, 277, 281.
Vandolino, 137.
Vargas (Andrés de), 73.
Vasco de Zarza, 75, 77, 205, 208, 211 a 215, 219, 223.
Vázquez (Lorenzo), 119, 120.
Vbieler, 128.
Vela (Juan), 208, 209, 215.
Velázquez Bosco (Ricardo), 74, 76.
„ de Silva (Diego), 24, 25, 183, 185, 189.
Vergara el Mozo (Nicolás de), 76, 149.
„ el Viejo (Nicolás de), 149, 151.
Vergaz (Alfonso), 6.
Vigarny (Felipe de), 199, 212.
Vilar, 140.
Vilches, 152.
Villalba (Juan de), 137.
Villandrando (Rodrigo de), 125, 184.
Villarreal, 209.
Villoldo (Isidro de), 208 a 210, 213, 221, 222.
Vinci (Leonardo de), 130.
Viniegra (Pedro de), 208.

Ximón (Maestro), 80.

Yoli (Gabriel de), 178, 199.

Zurbarán (Francisco de), 129.

ÍNDICE DE AUTORES

Páginas

Abizanda y Broto (D. Manuel).—Tomás Peliguet o Pelegret, pintor del siglo XVI 177
Artiñano (D. Pedro M. de).—Cerámica hispano-morisca.... 153 y 267
Cedillo (Conde de).—Rollos y picotas en la provincia de Toledo.... 238
Díaz Jiménez (D. Juan Eloy).—San Isidoro de León..... 81
Garnelo y Alda (D. José).—Cuatro palabras recordando un viaje a Grecia..... 39
Gómez Ocaña (D. José).—Cudillero: Impresiones de un excursionista..... 32
Lampérez (D. Vicente).—Nuevas investigaciones en la Iglesia de San Miguel de Linio (Oviedo)..... 25
" " El Castillo de Belmonte (Cuenca)..... 169
Mélida (D. José Ramón).—Noticias del aljibe árabe en Cáceres, y referencias de los de Montánchez y Trujillo..... 225
Moreno Villa (D. José).—Un pintor de la Reina Católica..... 276
Navas (Conde de las).—Bibliografía..... 195
R.—Reseñas de conferencias de arte..... 135
Sánchez Cantón (D. Francisco J.).—Roberto Michel, escultor del siglo XVIII..... 4
" " " Maestro Jorge Inglés, pintor y miniaturista del Marqués de Santillana..... 99
Sentenach (D. Francisco).—San Juan Evangelista, por el Greco .. 17
Serrano Fatigati (D. Enrique).—Escultores españoles poco conocidos..... 2
Sinués y Urbida (D. José).—Un cuadro famoso de Pereda y sus dibujos preliminares..... 22
" " " Bibliografía..... 195
Tormo (D. Elías). El brote del Renacimiento en los monumentos españoles y los Mendozas del siglo XV.. 51 y 114
" " Visitando lo no visitable. I. La clausura de la Encarnación en Madrid..... 121
" " Apéndice a la visita a la clausura de la Encarnación. II. En la clausura de Santa Isabel..... 180
" " Cartillas excursionistas "Tormo". Guadalajara... 71
" " " " " Alcalá de Henares..... 143
" " " " " Avila..... 201
" " Bibliografía..... 66
" " Reseñas de conferencias..... 137
Vázquez (P. Guillermo).—Retales, virutas, cizallas..... 105
Vegue y Goldoni (D. Angel).—Las estatuas sepulcrales de Palacios de Benaver..... 7 y 106

ÍNDICE POR MATERIAS

Páginas

El Año de Jubileo de nuestra Revista.......................... 1
Escultores poco conocidos: Pedro Soraje, por D. Enrique Serrano Fatigati.. 2
Roberto Michel, escultor del siglo XVIII, por D. Francisco J. Sánchez Cantón.. 4
Las estatuas sepulcrales de Palacios de Benaver, por D. Angel Vegue Goldoni.. 7 y 106
- El hallazgo.................................... *Páginas.* 7
- Los fundadores.................................... 8
- D. Garci Fernández Manrique.................................... 12
- Doña Teresa de Zúñiga.................................... 14
- D. Pedro Fernández Manrique.................................... 14
- Policromía.................................... 15
- Ejemplares de madera en los siglos XIII y XIV.................... 106
- Ejemplares en piedra.................................... 107
- El Artista.................................... 112

San Juan Evangelista, por el Greco, por D. Narciso Sentenach........ 17
Un cuadro famoso de Pereda y sus dibujos preliminares, por D. José Sinués y Urbida.. 22
Nuevas investigaciones en la Iglesia de San Miguel de Linio (Oviedo), por D. Vicente Lampérez.................................... 25
Cudillero: Impresiones de un excursionista, por D. José Gómez y Ocaña.. 32
Cuatro palabras recordando un viaje a Grecia, por D. José Garnelo y Alda.. 39
- Corfú.................................... *Páginas.* 39
- Olimpia.................................... 40
- Corinto.................................... 42
- Eleusis.................................... 43
- Atenas.................................... 45
- Delfos.................................... 47

El brote del Renacimiento en los monumentos españoles y los Mendozas del siglo XV, por D. Elías Tormo.................... 51 y 114
- § 1.° El gran Tendilla.................................... *Páginas.* 54
- § 2.° El segundo Cardenal Mendoza.................................... 62
- § 3.° La Piña de los Mendozas.................................... 114
- § 4.° La adhesión de los Mendozas al Renacimiento.................... 117

San Isidoro de León, por D. Juan Eloy Díaz Jiménez.................... 81
- Exterior.................................... *Páginas.* 81
- Interior.................................... 83
- Panteón.................................... 85
- Otras construcciones de valor histórico.................................... 88
- Los nuevos descubrimientos.................................... 91
- Claustro.................................... 95
- Conclusiones.................................... 97

Páginas

Maestro Jorge Inglés, pintor y miniaturista del Marqués de Santillana, por D. Francisco J. Sánchez Cantón........................ 99
Los testamentos de D. Iñigo. .... *Páginas.* 99
El hospital de Buitrago y su retablo........................ 100
Lo que se conserva del retablo de Buitrago................. 102
Maestro Jorge Inglés, pintor............................... 103
Visitando lo no-visitable. I. La clausura de la Encarnación de Madrid. Apéndice a la visita a la clausura de la Encarnación. II. En la clausura de Santa Isabel, por D. Elías Tormo,.......... 121 y 180
Cerámica hispano-morisca, por D. Pedro M. de Artíñano..... 153 y 267
El Castillo de Belmonte (Cuenca), por D. Vicente Lampérez......... 169
Tomás Peliguet o Pelegret, pintor del siglo XVI, por D. Manuel Abizanda y Broto.. 177
Rollos y picotas en la provincia de Toledo, por el Conde de Cedillo.. 238
Picotas y rollos en la Historia del Derecho penal y en la de la libertad municipal................................ *Páginas.* 239
Clasificación en el aspecto artístico........................ 245
Rollos góticos.. 247
„ de transición.. 248
„ del pleno Renancimiento.................................. 248
„ de la decadencia... 249
Rollos toledanos: Navamorcuende, Montesclaros, Casarrubios, Alcabón, Puente, Yepes, Ocaña, Lillo, Cebolla, Velada, Cardiel, San Román, Fuensalida, Méntrida, Maqueda, Castil Bayuela, Ajofrín, Tembleque, Mora, Cuerva, Cabezamesada, Nombela, Madridejos, Almorox, Huecas, Espinoso, Navalmorales, Pelahustán, Esquivias, Mazarambroz, Malpica, Otero............. 250
Noticias del aljibe árabe de la casa de las Veletas, en Cáceres, y referencias de los de Montánchez y Trujillo, por D. José R. Mélida. 225
Un pintor de la Reina Católica, por D. José Moreno Villa........... 276
Cartillas excursionistas "Tormo". Guadalajara.................... 71
„ „ „ Alcalá de Henares............... 143
„ „ „ Avila.......................... 201
Necrología................................ 16, 31, 38, 142, 200 y 275
M. Bertaux, R. Amador de los Ríos, Gestoso, Arbós, Huguet, P. Villamil, Azcárate.
Actualidad.. 21 y 31
Bibliografía, por D. E. Tormo, Conde de las Navas y D. J. Sinués. 99 y 195
(A. Jaén, *Segovia;* Bosch, *la Pedra;* Mélida, *Antigüedades ibéricas;* Varios, *Memorias de excavaciones;* Thieme, *Lexikon;* Osma, *Azabaches;* Abizanda, *Documentos.)*
Retales, virutas, cizallas..................................... 70 y 105
(El Greco en Italia).—(Admirador del Greco en el siglo XVII.)
Reseñas de Conferencias de Arte, por R. y E. T..................... 135
Las del Ateneo, de los señores Comba, Sentenach, Páramo, Conde de Cazal y Pérez Villamil.
Revista de Revistas.. 200
Indice de artistas citados en el año 1917........................ 283
Indice de autores... 287
Indice por materias... 288
Indice de láminas... 290

ÍNDICE DE LAMINAS

(Las Pinturas y Esculturas, por orden de artistas.)

Páginas

Avilá, Catedral (hoy en el Museo).—Estatua sepulcral del siglo XIII... 107
Benevívere (Burgos).—Estatua sepulcral de D. Diego de Villamayor... 110
Berlín, Kunstgewerbe Museum, Cerámica árabe granadina. Jarrón. Plato.. 267 y 268
Burgos, Catedral.—Estatuas sepulcrales de D. Miguel y doña Uzenda. 110
" *Las Huelgas*.—Santiago, imagen que armaba caballeros a los Reyes de Castilla.................................. 15
Belmonte (Cuenca) Castillo.—Su entrada.......................... 169
" " " Vista general........................ 169
" " " Puerta del Campo.................... 169
" " " Planta................................ 171
" " " Torreón.............................. 172
" " " Pozo.................................. 172
" " " Torreones........................... 172
" " " Portada............................... 173
" " " Jamba de ventana................. 174
" " *Colegiata*. Sepulcro.......................... 174
Cáceres.—Aljibe árabe de la Casa llamada de las Veletas. Dos vistas.. 228
" " " Planta...... 229
" " " Alzados.... 230
COPIN DE HOLANDA, Diego.—Dos estatuas sepulcrales de Reyes "Viejos". Catedral, Toledo.................................. 106
Córdoba, Medina Azzahra.—Loza dorada........................ 158
" " " Loza de decoración verde.......... 158
" " " Fragmentos de piedra................ 158
Cudillero (Asturias).—Cuatro paisajes........................ 34 y 36
FANCELLI, Dominico (?).—Sepulcro del segundo Cardenal Mendoza. Catedral, Sevilla.. 53
FLANDES, Juan de.—San Miguel, Catedral, Salamanca.............. 276
" " La cabeza de Arcángel. Detalle del San Miguel. 278
" " San Miguel y San Francisco. Colección Cook, Richmond (Inglaterra).................................. 276
" " La Magdalena a los pies de Cristo. Palacio Real, Madrid.................................. 281
" " La mujer cananea. Palacio Real, Madrid........ 279
" " La multiplicación de los panes y peces. Palacio Real, Madrid.................................. 279
" " La Transfiguración en el Tabor. Palacio Real, Madrid.................................. 281
" " Cristo ante Pilatos. Palacio Real, Madrid........ 280
" " La "Pescozada". Palacio Real, Madrid......... 278
" " Cristo libertando a los Padres del Limbo. Palacio Real, Madrid.................................. 280
FLORENTINO, Niccolo.—Medalla del segundo Conde de Tendilla. Colección Gómez Moreno, Madrid.................................. 60
GARNELO Y ALDA, D. José.—Corfú (dos paisajes históricos y un dibujo)................... 39 y 40
" " " Acrópolis de Atenas (cuatro paisajes históricos)................. 45 y 49
" " " Delfos (un paisaje histórico)........ 49

GRECO, Dominico Theotocópuli.—San Juan Evangelista. Colección Cerralbo, Madrid........ 17
INGLÉS, Jorge.—Los ángeles con los gozos de Santa María. Tablas del Hospital de Buitrago........ 105
„ „ Primera página de "El Fedón", de Platón. Biblioteca Nacional, Madrid........ 99
„ „ Primera página "De Vita beata", de San Agustín. Biblioteca Nacional, Madrid........ 105
„ „ Primera página de la Crónica general de Alfonso el Sabio. Biblioteca Nacional, Madrid........ 105
León, San Isidoro.—Al crucero........ 85
„ „ Pinturas murales........ 85
„ „ Panteón........ 86
„ „ Capilla Quiñones........ 86
„ „ Corte........ 90
„ „ Planta........ 93
„ „ Detalles (seis)........ 94
„ „ Puerta Norte........ 98
„ „ Nave mayor........ 98
LUINI, Bernardino.—Altar del Sagrario con tabla de la Sagrada Familia en la Encarnación, Madrid........ 130
Madrid.—La Encarnación, el Sagrario (en clausura)........ 130
„ Colección Lázaro Galdeano. Estoque bendito dado al segundo Conde de Tendilla por el Papa Inocencio VIII........ 57
„ Instituto Valencia de Don Juan. Colección Osma. Cerámica hispano-morisca. Escudos, azulejos, platos, tarros. 160, 162, 164, 166, 267, 269, 270, 271, 272, 273 y........ 274
MICHEL, Roberto.—La Fortaleza. Estatua de la Iglesia de San Justo, Madrid........ 4
Montánchez (Cáceres).—Aljibes árabes del Castillo. Vista........ 284
„ „ „ „ Plantas... 276 y 277
Palacios de Benaver (Burgos).—Estatuas sepulcrales de D. Garci Fernández Manrique, su esposa doña Teresa de Zúñiga y el hijo D. Pedro F. Manrique........ 7 y 15
PELIGUET O PELEGRET, Tomás.—Muestra de un retablo de pinturas para Batea (Tarragona), *(se repartió fuera de su lugar: rectifíquese).* 178
PEREDA, Antonio.—Santo Domingo en Soriano. Colección Cerralbo, Madrid, *(íd. íd.: íd.)*........ 22
„ „ Dibujos preliminares para el cuadro de Santo Domingo en Soriano. Biblioteca Nacional, Madrid. 22
Sandoval.—Estatua sepulcral de D. Ponce de Minerva........ 110
San Martín de Castañeda (Zamora).—Estatuas sepulcrales del siglo XIV........ 107
SORAJE, Pedro.—El Cónsul C. Hostilio Mancino entregado a los Numantinos. Relieve. Academia de San Fernando, Madrid........ 2
Toledo, Catedral.—Estatuas sepulcrales de los Reyes Viejos........ 106
„ *(Provincia de).*—Rollos y picotas (de 31 villas). 240, 244, 248, 249, 264 y........ 265
VIGARNI, Felipe.—Retrato del segundo Conde de Tendilla con los de los Reyes. Catedral de Granada........ 60
Trujillo (Cáceres).—Aljibe árabe del Castillo. Vista........ 234
„ „ „ „ Planta........ 235
Villasirga (Palencia).—Estatua sepulcral de D. Sánchez Rodríguez.... 110

BOLETÍN

DE LA

Sociedad Española de Excursiones

BOLETIN

DE LA

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES



Arte ✻ Arqueología ✻ Historia



TOMO XXVI



1918



MADRID
30-Calle de la Ballesta-30

BOLETÍN

DE LA

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Arte ❖ Arqueología ❖ Historia

Año XXVI.—Primer trimestre.

MADRID.—1.º de Marzo de 1918.

AÑO (4 NÚMEROS), 12 PESETAS

Sr. Conde de Cedillo, Presidente interino de la Sociedad, General Arrando, 21 duplicado.
Secretario de la Redacción: D. Elías Tormo, Plaza de España, 7.
Administradores: Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30.

D. Enrique Serrano Fatigati

El día 5 de Marzo de este año de 1918, a los veinticinco años y cinco días de la fundación de la "Sociedad Española de Excursiones" y de la publicación del primer número de nuestro BOLETÍN, entregó su alma a Dios, nuestro Presidente y Director de la Revista, D. Enrique Serrano Fatigati.

La enfermedad suya, que no parecía ofrecerse amenazadora, hizo que se aplazara primero el festejo con que teníamos pensado conmemorar la fecha de las BODAS DE PLATA de la Sociedad y de la publicación: ¡Su muerte, lamentabilísima, convirtió en duelo, tan inesperadamente, un tan señalado aniversario, que habíamos confiado poder celebrar, con tanta satisfacción, bajo su presidencia de cinco lustros consecutivos!

Al día siguiente, calientes sus despojos, un ilustre crítico de arte, D. Francisco Alcántara, dió en el nuevo diario El Sol, *una nota sincera, y tan justificada y sentida, que creemos deberla reproducir aquí, en sus párrafos principales, en homenaje al llorado Director.—LA REDACCIÓN.*

EL BUEN OBRERO DE LA EDUCACIÓN NACIONAL: SERRANO FATIGATI

Don Enrique Serrano Fatigati, que murió ayer, era profesor del Instituto del Cardenal Cisneros y secretario de la Academia de Bellas Artes; pero en esta sección artística se le considera, al lamentar su muerte, como defensor de nuestro arte histórico, como divulgador de la Arqueología, como organizador de las falanges de entusiastas excursionistas, que desde hace cerca de treinta años vienen estudiando nuestra Historia en los monumentos arquitectónicos, escultóricos y pictóricos, como inspirador del BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONISTAS.....

La grandeza de los pueblos se conoce por la grandeza y la abundancia de los monumentos arquitectónicos, literarios, pictóricos, escultóricos que señalan sus huellas en la Historia y en la tierra que les sustentó. Sólo por sus monumentos sabemos que la España creadora fué grande. Los literarios son indestructibles o poco menos, no ocurre así con los plásticos: templos, palacios, castillos, abadías, esculturas, tallas, pinturas..... y obras de utilidad pública, como calzadas, pantanos, acueductos, canales. Los libros siempre encuentran seguro refugio; pero los monumentos plásticos, no. Cuando a las multitudes ilustradas, ricas, disciplinadas, productoras incesantes, suceden las multitudes ignorantes, pobres y díscolas, lo primero que perece es toda manifestación plástica de belleza y poderío. Las multitudes ignorantes y díscolas se complacen en la destrucción; así la España empobrecida, ignorante y fanática, se ha complacido durante siglos, y se complace aún, en la destrucción. En las villas, caseríos, aldeas, ciudades de nuestro país, todo el mundo es enemigo de las murallas antiguas, de los castillos o sus ruinas venerables, de las puertas monumentales, de las construcciones de interés arquitectónico, de las esculturas o pinturas.....

Frente a esta España podrida, álzase la que ha de enterrarla, y en este orden artístico social y patriótico, la España nueva que enterrará a esa hez de viles vendedores de preseas nacionales, es la de los defensores de nuestras grandezas históricas, artísticas y monumentales. Nunca han faltado en nuestras localidades los hombres doctos y amantes de la belleza, defensores valientes de nuestros incontables caudales artísticos, si bien diseminados y faltos de la fuerza que sólo permite la organización, sucumbieron casi siempre arrollados por la ignorancia y la codicia; pues todas esas energías individuales, casi estériles, adquirieron valor cuando las Sociedades de excursionistas fueron creadas y en ellas vimos reunidos todos los amores y abnegaciones que a considerable parte del país inspiraron siempre nuestros momentos históricos. Veinticinco años de existencia cuenta el BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONISTAS, del que Serrano Fatigati fué Director y alma activísima durante su período militante. En los índices de esa publicación ilustre está la prueba de que la España podrida se halla ya enterrada, o poco menos, por generaciones que reanudarán la acción de la España grande antigua. Serrano Fatigati ha sido, con su voz, como el clarín que convocara durante un cuarto de siglo a los desinteresados, a los apóstoles y divulgadores de la belleza histórica de nuestra raza para rejuvenecerla. Yo he presenciado esto y de ello doy testimonio y digo que Serrano Fatigati ha cumplido con su deber como buen español.

FRANCISCO ALCÁNTARA

El Monasterio de Monsalud de Córcoles (Guadalajara) (1)

Hay regiones en nuestro país, aun de las menos centrales, cuya historia monumental nos es bastante conocida. Sus iglesias, monasterios, palacios y castillos han sido reproducidos y analizados con frecuencia, y es difícil que algún edificio inédito de importancia aumente la serie de los ya estudiados. Pero existen comarcas enteras, y tales son la mayor parte de las que rodean a Madrid al separarse un poco de las vías férreas, en las que el viajero puede sentir la emoción de contemplar monumentos desconocidos que añaden con frecuencia datos interesantes al estudio de nuestra historia artística.

Tal ocurre con la provincia de Guadalajara. Conócense bastante la capital y Sigüenza; empiezan a visitarse el palacio de Cogolludo y el Monasterio de Lupiana, pero lo restante de ella permanece casi completamente ignorado. De los monasterios de Bonaval, Monsalud de Córcoles, Ovila, Buenafuente, San Salvador de Pinilla y Valfermoso de las Monjas, no poseemos más que brevísimas descripciones; del castillo de Zorita de los Canes, erguido en un abrupto risco sobre el Tajo, conservando aún su enorme recinto, muchas de sus torres y su capilla—castillo gobernado un tiempo por Alvar Fañez, según nos cuenta el poema del Cid y centro principal más tarde de la Orden de Calatrava—, no existen estudios ni descripciones; las villas de Brihuega, Atienza, Molina, Pastrana, Hita y tantas otras, ricas en recuerdos históricos, conservando aún sus calles desiguales y tortuosas, sus murallas arruinadas, infinidad de iglesias y conventos llenos de obras de arte, ofrecen todavía al raro viajero que las recorre el gran atractivo de lo inesperado e inédito.

Únese en esta meseta miocénica de la Alcarria, que forma la mayor parte de la provincia, al interés de las viejas villas, castillos y monasterios, el atractivo de un paisaje sobrio y severo. "España es un rosal",

(1) Esta Monografía obtuvo el primer premio en un concurso convocado por la Sección de Arquitectura del Círculo de Bellas Artes.

decía el arriero Rodrigalvarez al místico español Rubín de Cendoya (1), caminando por las altas mesetas alcarreñas abrasadas por un sol implacable en verano, barridas por un viento helado en invierno y en todo tiempo secas, ásperas y desnudas. Quería decir Rodrigalvarez, juzgando de España por su tierra natal, el atractivo de estas mesetas, cortadas imprevistamente por los grandes cauces que han ido labrando en ellas el Henares, el Tajuña, el Tajo y sus afluentes, formando valles estrechos y profundos, con verdes arboledas y hermosos huertos, contrastando su vegetación con la aridez de la meseta que interrumpen.

Dos momentos interesantísimos en nuestra evolución artística podemos estudiar en estas comarcas: son ambos períodos transitivos en los que las formas viejas ya asimiladas al acervo nacional se mezclan con otras nuevamente importadas. Al primero, pertenecen todos esos monasterios antes citados, fundados en los siglos XII y XIII, principalmente en tiempos de Alfonso VIII; el segundo, corresponde a los últimos años del XV y primeros del XVI, cuando las nuevas formas del renacimiento comienzan a aparecer en nuestra Península al lado de las góticas y mudéjares, y algunos de sus primeros pasos pueden seguirse en Cogolludo, Mondéjar y Sopetrán, en tierras de Guadalajara.

Entre los monasterios citados como pertenecientes a ese período de transición de fines del siglo XII, el más completo e interesante es el de Monsalud de Córcoles. Situado en un valle entre el Tajo y el Guadiela, rodéale en parte una hermosa huerta abundante en agua, que embellece aquel lugar solitario.

El Monasterio, en completo abandono, es uno de tantos monumentos en ruinas de nuestro país, destinados a desaparecer en breve plazo. La fortaleza de la construcción defiéndese tenazmente, pero sin cubierta las bóvedas, el agua cae sobre su trasdós, y filtrándose por ellas año tras año acaba por derribarlas. En este momento tiene toda la pintoresca belleza que a las ruinas añaden frondosas hiedras, arbustos que brotan entre las juntas de los sillares y plantas silvestres que crecen en la tierra acumulada encima de las bóvedas. De propiedad particular hoy día (2),

(1) *El Espectador*, de José Ortega y Gasset, 1.º de [illegible] de 1916. Madrid.

(2) Del Conde de Arcentales.


PLANTA ALTA
MONASTERIO
DE
MONSALVD DE CÓRCOLES
PLANTA
Escala

alejado de toda vía frecuentada y siendo costosísimas las obras de conservación, de temer es que la ruina se vaya acentuando, y que este estudio sea dentro de algún tiempo de un monumento desaparecido.

HISTORIA.—La historia del Monasterio cisterciense de Monsalud de Córcoles, tal como nos la refiere en el siglo XVIII el P. Cartes (1), está llena de inexactitudes inspiradas en los Falsos Cronicones y de piadosos relatos de ninguna utilidad histórica. Incendiado su Archivo en época anterior a la en que escribió dicho cronista, perdido cuando la exclaustración lo que antes se hubiera salvado del fuego, sólo se conservan de Monsalud en el Archivo Histórico Nacional varias escrituras censuales, sin interés alguno, procedentes del de la Delegación de Hacienda de Guadalajara. Gracias a D. Juan Catalina García (2), tenemos noticia de algunos documentos que nos informan sobre los primeros años del Monasterio cisterciense. Prescindiendo de historias fantásticas, según las cuales el P. Cartes atribuye la construcción de una ermita en el mismo lugar que siglos más tarde había de ocupar el Monasterio a Clotilde, princesa merovingia casada con el rey visigodo Amalarico, y la fundación de aquél a Alfonso VII en 1140; prescindiendo también de varias concesiones y gracias reales de reyes posteriores contenidas en documentos de muy dudosa autenticidad, inventados y arreglados con el fin de ennoblecer los orígenes y primeros tiempos de esta casa religiosa, veamos los testimonios históricos que se refieren a esa época. El primer documento que conocemos es una carta de donación hecha por Juan, Arcediano de Huete, en la que da la aldea de Córcoles al Monasterio y a su Abad Fortún Donato, de la Orden de San Benito, con sus términos, montes, tierras, aguas y demás pertenencias, confirmando anterior donación de vacas, puercos, colmenas, etc. De esta donación, fechada en el mes de Junio de la Era de 1205, año de 1167, parece deducirse que el fundador fué el Arcediano de Huete. Consérvase copia

(1) P. Fray Bernardo de Cartes, *Historia de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de Monsalud*, venerada en su Real Monasterio de monjes cistercienses En Alcalá, por José Espartosa, 1721.

(2) D. Juan Catalina García, Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia en la recepción pública del Excmo. Sr. ..... (*La Alcarria en los primeros siglos de la Reconquista.*) Madrid, 1894.

Idem, Relaciones topográficas de España. *Relaciones de pueblos que pertenecen hoy a la provincia de Guadalajara*, con notas y aumentos de ...., II. *Memorial histórico español*, tomo XLII. Madrid, 1903.

de la carta, del siglo XIII, en el Archivo Histórico Nacional. De 1169 es un privilegio que copia el P. Cartes y que, aunque no lo conozcamos más que por dicha sospechosa fuente, parece verdadero, otorgado por Alfonso VIII estando en el castillo de Zorita de los Canes, confirmando la donación del Arcediano y concediendo gracias y mercedes a la Comunidad. En 1193 hubo una contienda, renovada en 1270, entre la iglesia de Cuenca y el Monasterio por razón de diezmos. Consérvanse las concordias a que dieron lugar en el *Liber privilegiorum* de la Catedral de Cuenca. Otro convenio tuvo por este tiempo con la Orden de Calatrava sobre la granja de Berninches, que se disputaban. Pueblo y Monasterio entre sí, y los dos con los pueblos cercanos, mantuvieron durante la Edad Media una serie de cuestiones sobre el aprovechamiento de sus términos, que dieron origen a varios privilegios reales que copia el P. Cartes y a algunos ruidosos pleitos. En los últimos siglos su vida fué oscura y modesta, no traspasando la celebridad de la Virgen de Monsalud, especialmente conocida por sus milagros contra la rabia en personas y animales, la región comarcana. Ignórase cuándo se convirtió en cisterciense la Comunidad benedictina de Córcoles.

En el siglo pasado la exclaustración dejó solitario y abandonado este Monasterio, como tantos otros, interrumpiendo cerca de setecientos años de vida religiosa dentro de sus viejos muros.

DESCRIPCIÓN DE LA IGLESIA.—*Planta.*—La iglesia tiene en planta tres naves, más ancha la central que las laterales, tres ábsides semicirculares y crucero de escaso saliente. Los pilares, de núcleo cuadrado, tienen en sus frentes columnas adosadas, dos en la mayoría de los casos. Es la planta de la iglesia, por tanto, románica en absoluto, y con tal carácter debió comenzarse en la segunda mitad del siglo XII.

Abovedamiento.—Bóvedas correspondientes a este período quedan las de los ábsides laterales, de cuarto de esfera, y las de cañón apuntado de los brazos del crucero. Probablemente la nave central se proyectó cubrirla también con bóveda de cañón agudo, y de arista las laterales, según el sistema borgoñón frecuente en España. Pero cuando estaba adelantada la cabecera y construidos ya los ábsides laterales, parte del central y los brazos del crucero con sus pilares, debió llegar a Córcoles el nuevo sistema francés de las bóvedas de nervios. Como en tantos otros monumentos españoles, tuvieron los constructores de éste que resolver el problema de levantar bóvedas de crucería sobre una planta no



Fot. R. de Orueta Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Monasterio de Monsalud de Córcoles. (Guadalajara)

Fachada de Mediodía

dispuesta para ellas. La dificultad la resolvieron en Monsalud de muy diversas maneras, según el adelantamiento de construcción de cada tramo y también según el tiempo en que voltearon las bóvedas. Así vemos en algunos casos apoyar los nervios sencillamente en los ángulos entrantes, en otros arrancar de las impostas de los arcos doblados que no llegaron a construirse, en otros apoyar sobre columnillas voladas desde cierta altura, en otros, finalmente, y ya a los pies de la iglesia, indicando tiempo más avanzado, descansar sobre columnas de ángulo. Todos los nervios de estas bóvedas son de perfil robusto, y algunas de ellas carecen de clave. La del ábside central está formada por cuatro nervios apoyados en esbeltas columnitas con basas voladas. La del tramo central del crucero tiene combados, pero éstos son de un perfil más avanzado, por haber sido reconstruída posteriormente. Todas las demás tienen únicamente nervios diagonales, excepto la última de la nave central, hecha ya en el siglo XV, como se ve por sus arranques, pues tanto ésta como la anterior de dicha nave y las de la lateral de la Epístola están caídas. La plementeria de todas es del sistema francés.

Arcos.—Los arcos son apuntados los constructivos y sometidos a mayores cargas y de medio punto los de las ventanas y alguna pequeña puerta. Los hay apuntados con clave.

Exterior.—Exteriormente la iglesia es completamente románica y de una gran sencillez. Los ábsides, con columnas adosadas el central y canecillos de tipo corriente de lóbulos tangentes, tienen un exterior arcaico que sólo desmienten sus largas ventanas. La fachada del Mediodía es la que se conserva más íntegra, y en ella existe una puerta, hoy tapiada, correspondiente al crucero, de arcos decrecientes sin decoración alguna y encima una rosa muy destrozada. Otra en análogo estado consérvase en el brazo Norte. Los escasos canes que quedan en el crucero son lisos. Algunos robustos contrafuertes contribuyen a la impresión de arcaismo, pobreza y sobriedad de todo el exterior. Encima del tramo central del crucero debió existir alguna construcción de la que quedan escasos restos. La fachada de los pies de la iglesia, con sus contrafuertes poligonales, fué construída en los últimos años del siglo XV y carece de interés. En la fachada del Mediodía, y encima de la nave lateral, levantóse en el siglo XVI una galería, con subida desde el coro, hoy arruinada. Entonces debió colocarse la cornisa que corona los muros de toda la parte de los pies de la iglesia.

Basas. – Las basas son de tipo románico avanzado. Constan de un grueso toro, una escocia entre dos filetes oblicuos y otro toro de menor importancia. Tienen garras de ángulo y descansan sobre un plinto muy moldurado. Las molduras de la basa y del plinto corren a todo lo largo de los muros interiores de la iglesia y de los pilares del crucero, formando un basamento.

Ventanas.—Por algunos restos se ve que la nave central tenía ventanas de arcos semicirculares y baquetón apoyado en dos columnas con capiteles de *crochets.*

Decoración. — La decoración puede estudiarse únicamente en los capiteles, de flora todos, y que presentan varios tipos. Unos, los que corresponden a la parte primitiva, es decir, ábsides y crucero, están bastante finamente labrados, aunque es excesiva su estilización y son demasiado geométricos, recordando los de las puertas de la Catedral de Sigüenza. De otro tipo son los de las columnillas del ábside central, algo más avanzados y con un ábaco cuadrado, labrado. Los de las naves son mucho más toscos, muy bárbaros algunos, y los hay de *crochets* y de hojas palmiformes imitando a los anteriores. Varios quedaron sin labrar.

Credencias.—Abundan en la iglesia las credencias, de arco semicircular moldurado la mayoría, labrado en un solo bloque y descansando sobre columnitas en algunos casos. Una de las que existen en el ábside central es muy interesante, pues en lo que pudiéramos llamar sus jambas hay labrados arcos angrelados y una rosa de tracería arábiga.

Escalera. – Una puerta en el crucero da paso a una escalera de caracol, hoy interrumpida, que sube al trasdós de las bóvedas. En el paso a ella desde la iglesia hay una pequeña bóveda de arista.

Coro. – Queda algún arco y arranques de otros de un coro construido en 1684, según la fecha que se lee en la clave de aquél.

La iglesia debió quedar sin concluir, pues no existen más que dos tramos de las naves, resultando así su planta exageradamente corta y desproporcionada. La obra más perfecta es la más antigua de la cabecera, avanzando en tiempo a medida que nos aproximamos a los pies de la iglesia, y notándose en esta parte una precipitación y tosquedad grandes.

Descripción del Monasterio. *Claustro.*—Consérvanse al Norte de la iglesia y en la prolongación del crucero varias estancias levantadas



Fot. R. de Orueta

Interior de la Iglesia



Vista desde el Claustro

Monasterio de Monsalud de Córcoles. (Guadalajara)

cuando aquélla. Forman el ala oriental del claustro, al que se pasa desde la iglesia por una puerta lisa de arcos decrecientes apuntados. Levantóse este claustro, tal vez aprovechando muros de uno anterior, en el siglo XVI. Sus bóvedas son de crucería, del último tiempo, y arrancan de ménsulas de perfil Renacimiento. Su arquería está formada por arcos semicirculares sobre machos apilastrados de molduración clásica, entre contrafuertes. No se conserva más que el cuerpo bajo. El superior debió ser obra de poca solidez, tal vez de madera. Varias sepulturas y lucillos abiertos en sus muros y profanados muestran el abandono en que ha estado este edificio. De las estancias primitivas, situadas al Oriente del claustro, la primera que se encuentra viniendo de la iglesia, y en comunicación con ella por una puerta de arcos semicirculares, abierta en el brazo Norte del crucero, es una habitación de planta rectangular alargada, cubierta con bóveda de cañón agudo. Comunícase con el claustro por una puerta lisa de arco apuntado. Primitivamente debió tener una ventana de la que quedan restos, que en el siglo XVII se rasgó convirtiéndola en puerta de paso a la sacristía, hoy arruinada, y que lleva la fecha de 1674.

Sala capitular.—Tres arcos lisos y apuntados la dan ingreso desde el claustro. Su planta es rectangular y está dividida en seis partes por ocho columnillas adosadas a los muros y dos centrales, monolitas todas, y éstas de grueso fuste. Cúbrense cada una de ellas con bóvedas de crucería formadas por los cuatro arcos de cabeza apuntados y dos diagonales, sin clave alguna. Su perfil es robusto, la plementeria del sistema francés y formada por largos sillares. Los nervios son todos independientes, sin penetraciones en sus arranques. Necesítase para esto una considerable superficie de sustentación encima del capitel, especialmente en las columnas centrales, en las que se reúnen cuatro bóvedas, y se consigue aquí por medio de un gran ábaco alto, con molduras que van volando unas sobre otras, de planta octogonal. Igual planta tienen las basas formadas por varios toros superpuestos descansando sobre un plinto. Los capiteles son de flora, de *crochets*, y tratados demasiado rígidamente. En el muro que corresponde a la huerta hay tres ventanas, hoy tapiadas, de arco semicircular. Un poyo corre a lo largo de los muros de esta sala.

Otros locales.—Sigue a la sala capitular una escalera de piedra con ingreso desde el claustro por puerta de arco apuntado. Cúbrese por medio de arcos rebajados también en escalera. El local siguiente debió

ser de tránsito, pues además de la puerta que le da acceso desde el claustro tiene una grande, hoy tapiada, de paso a la huerta. Siguen en este ala, y ya fuera del claustro, otros locales, entre ellos el refectorio, del siglo XVII, pero levantados parte de ellos sobre muros más antiguos, muy alterados y ocultos entre las construcciones posteriores. Lo restante del Monasterio forma un crujía que rodea los otros tres lados del claustro, es obra de los siglos XVI y XVII y no tiene interés. Está en completa ruina. Súbese por la escalera de que antes hemos hablado al piso alto, en el cual no se conserva cubierta alguna. Desemboca esa escalera en lo que debió ser un gran salón con arcos fajones, de los que no quedan más que los arranques, y que, juzgando por otros monasterios mejor conservados, se cubriría con cubierta de madera a dos vertientes, descansando sobre esos arcos, seguramente apuntados, y serviría de dormitorio. Una puerta de paso, probablemente a un coro que ya no existe, le comunica con el crucero de la iglesia. Estrechas ventanas aspilleradas le dan luz.

Inscripciones.—Todas las que hemos visto son sepulcrales y de escasa importancia para la cronología artística del Monasterio. En cada una de las ventanas que comunican la sala capitular con el claustro, hay, en las jambas, una inscripción. Una de ellas dice así:

"Aqui yaze. don. nuño perez. de
quiñones: cuarto maestre. de
calatrauá: que finó en la: e
ra de m et. cc. et. XI: años."

La otra tiene una parte ilegible a causa del deterioro producido en la losa por una filtración:

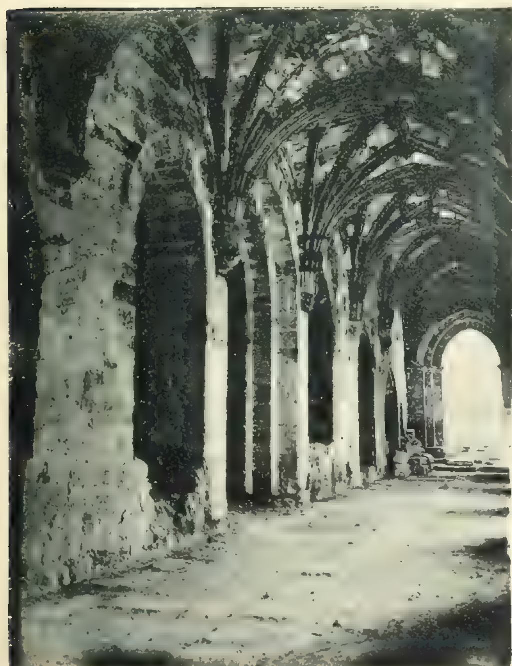
"aqui: yaze: don: sancho: de: . . . . . . to
va: que: dios: pdo. nes. XXVII
dias: andados: del: mes. . . . .
era: de: m: et: ccc: et: . . . ."

El cadáver que "yacía" en el hueco de la ventana, y que, como el de D. Nuño Pérez de Quiñones, sabe Dios dónde habrá ido a parar en la profanación de todas las sepulturas del Monasterio, era el de D. Sancho de Fontova, según nos dice el P. Cartes, que alcanzó aún a leer la inscripción intacta.



Fot. Torres Campos

Credencia del Abside Central



Claustro y entrada a la Sala Capitular



Fot. R. de [illegible]

Interior de la Sala Capitular

Monasterio de Monsalud de Córcoles, (Guadalajara)

En la puerta de la sala capitular hay otra inscripción muy borrosa.

Finalmente, en el interior del ábside de la Epístola, consérvase otra, sepulcral.

Marcas lapidarias.—Son abundantes las marcas lapidarias grabadas en los sillares de este Monasterio. He aquí algunas de ellas:

Construcción.—Está construido todo el edificio con piedra caliza, en sillares de 30 a 45 centimetros de altura de hilada. Tiene toda la sillería escaso tizón, estando rellenos muros, bóvedas y pilares con un hormigón de piedras muy desiguales y un mortero, en el que predominan la tierra y pequeñas piedras de río en gran abundancia. Algunos de los muros de las dependencias del primitivo Monasterio son de mampostería.

Bodega.—Por una estrecha abertura existente en un corral del Monasterio, éntrase en una extensa bodega, excavada en la roca casi toda ella. Algunos arcos apuntados que la refuerzan, muestran que debió construirse en la Edad Media.

Capilla exterior.—Inmediata a la entrada desde la carretera, hay una capilla, levantada en el siglo XVII, que estuvo unida al edificio conventual por construcciones hoy arruinadas.

Cerca.—Rodea al Monasterio una cerca medio derruída, con pequeños cubos cilíndricos en los ángulos.

Debió comenzarse el Monasterio de Monsalud de Córcoles en la segunda mitad del siglo XII, y no mucho antes del año 1167, fecha de la

donación del Arcediano de Huete. Comenzado por constructores románicos, no estaba la obra muy avanzada ni se habían volteado todavía la mayoría de sus bóvedas en los años de 1170 a 1190, en el momento en que llegan a España las fórmulas góticas, importadas principalmente por los cistercienses. De entonces son, entre los monumentos de transición, los monasterios de Moreruela, la Oliva, Veruela, Santas Creus, Poblet, Gradefes, Santa María de Huerta, Fitero, Rueda, Palazuelos, Sandoval, Carracedo y Aguilar de Campóo; las Catedrales de Sigüenza, Tarragona y Santo Domingo de la Calzada y la Colegiata de Tudela. A fines del siglo XII debía estar ya terminada la iglesia, tal como hoy se conserva; pero en el transcurso de esos veinticinco o treinta años la obra sufriría varias interrupciones y cambios de plan, trabajando en ella artistas de procedencias y capacidades muy diversas. En esos últimos años del siglo se construirían la sala capitular y las demás dependencias del Monasterio. A fines del siglo XV, tal vez por ruina de la bóveda del último tramo de la nave central, se rehizo el muro terminal de la iglesia por esta parte. En el siglo XVI levantóse el claustro, y en este siglo y los dos siguientes, aprovechando algunos muros viejos, se construyó el cuerpo principal del convento, destinado a celdas y dependencias de los monjes, en el mismo lugar que ocupó el primitivo, la capilla exterior, la sacristía, la galería del Mediodía y los coros.

Tratando de buscarle parentesco con otros monumentos contemporáneos, acude en seguida al recuerdo la Catedral de Sigüenza, en algunas de sus partes más antiguas, y el Monasterio cisterciense de Santa María de Huerta, especialmente la puerta de su refectorio (siglo XII), hecha, evidentemente, por la misma mano que labró la sala capitular de Córcoles, dada la igualdad de capiteles y molduras. Los tres edificios están en una misma región.

La agrupación de las dependencias es aquí la general de la disposición cisterciense, guardando especial analogía en esto con los monasterios de Moreruela, la Oliva y Poblet.

Monasterio fundado por un modesto Arcediano de Huete, no tiene las proporciones ni la riqueza de otros contemporáneos que deben su origen a la realeza. Pero la conservación de algunos de sus locales aumenta el interés del monumento, pues son escasas las dependencias monásticas del siglo XII que podemos estudiar. En la transición románica ojival en nuestro país, constituye un edificio más que aumentar



El Gran Budha de Shinagawa (Tokio).



Hauser y Menet.-Madrid

El Toro de Kitano, templo sintoista (Kioto).

DOS NOTAS DE ARTE DEL JAPÓN

a los numerosos conocidos. Y en la España actual es una vergüenza que añadir a las pregonadas por tanto monumento como se nos va entre la indiferencia ambiente y los impotentes responsos de unos pocos.

LEOPOLDO TORRES CAMPOS Y BALBÁS
Arquitecto

Córcoles-Madrid, Mayo de 1917.



VARIEDADES

Dos notas de Arte del Japón

Tiene nuestra Revista un buen amigo en el Extremo Oriente. D. José Muñoz Peñalver, que fué su colaborador, reside en Tókio desde hace más de un año. Salió de España en Diciembre de 1916, llamado, por conducto del Ministro del Japón en Madrid, para ser allá nombrado profesor en Lengua española de Geografía y de Historia en la Guai-Kohugo-Gakko, de Kanda, Escuela en la que el Japón prepara, con profesores de las Lenguas más popularizadas, una legión de enviados para el acrecentamiento del comercio japonés por el mundo entero.

El Sr. Muñoz Peñalver, acordándose, entusiasta, de los colaboradores de esta Revista, la ha recordado en sus frecuentes postales, y nos ha remitido numerosas fotografías de obras artísticas, amén de un catálogo, repleto de ilustraciones, de la Exposición de Arte del día en Tókio, en 1917.

De entre los recuerdos de nuestro entusiasta *emigrado* entresacamos y ofrecemos dos reproducciones a nuestros lectores, de dos grandes obras de aquel gran Arte..... y, a la vez, de niños deliciosos y de jóvenes de la raza aquélla, creadora de tantas maravillas en su Arte como en la Historia que van *escribiendo* con sus gestas.

La estatua de Budha es la de Sinagawa, en el mismo Tókio, y como es sabido es el tema iconográfico-religioso más frecuente en el Japón desde que los emperadores del siglo VII, principalmente Kotokú, hicieron fundir muchas semejantes; de ellas fué la principal la de Estaraki, del año 739, la mayor fundida en bronce en el mundo, representado también a Budha sentado sobre flor de loto.

El toro es de Kitano, templo sintoista, en Kioto. De admirable realismo la cabeza y la expresión ¡y cuán distinto del toro español....., desde los de Costig (Mallorca) de la antigüedad, hasta los otros representados en nuestra Exposición de Tauromaquia, recién abierta en Madrid cuando nos llegó la bella fotografía nipona!

De los nuestros al toro japonés pasamos en Arte de lo épico o lo epinicio a un lirismo de idilio o de égloga geórgica.

Mas no olvidemos, reconociendo y admirando la suprema delicadeza del sentimiento japonés, que occidental y no extremo-oriental es Carducci, y que occidental y español (catalán) es Maragall, cantores en lirismo incomparables del *bove* y de la *vaca sega*.—*R*.

EL PATIO DE LA MEZQUITA EN EL SALVADOR DE SEVILLA

Trabajos de exploración

Publica nuestra Revista hoy, con algún retraso—debido a las dificultades de la confección y del acomodo de las láminas—, una comunicación con que nos honró hace ya unos meses el ilustre Marqués de Vega Inclán, celosísimo Comisario regio del Turismo y Cultura artística. Al mismo se deben las pruebas fotográficas, que examinadas y estudiadas debidamente, consultadas personas tan competentes como don Manuel Gómez Moreno, el catedrático de Arqueología arábiga de la Universidad Central, nos permiten decir aquí que los tres capiteles que publicamos, aprovechados en la Mezquita de la hoy excolegiata cristiana del Salvador, ofrecen un particular interés, por lo que ya merece todos nuestros plácemes la intervención de la regia Comisaría.

En efecto, dos de los tres capiteles, a saber, los dos iguales, son de un tipo estrictamente griego, y en ese sentido único en los monumentos romanos de España. Forman serie con uno de los aprovechados en la Grande Aljama de Córdoba, y con otros del Museo Arqueológico provincial de Sevilla, singularmente dos procedentes de Itálica y hallados hace pocos años, a la vez que la famosísima y espléndida estatua de Diana. Verosímilmente todos deben de proceder de algún templo de Itálica que despojaron los moros para la construcción de sus mezquitas de Córdoba y Sevilla.

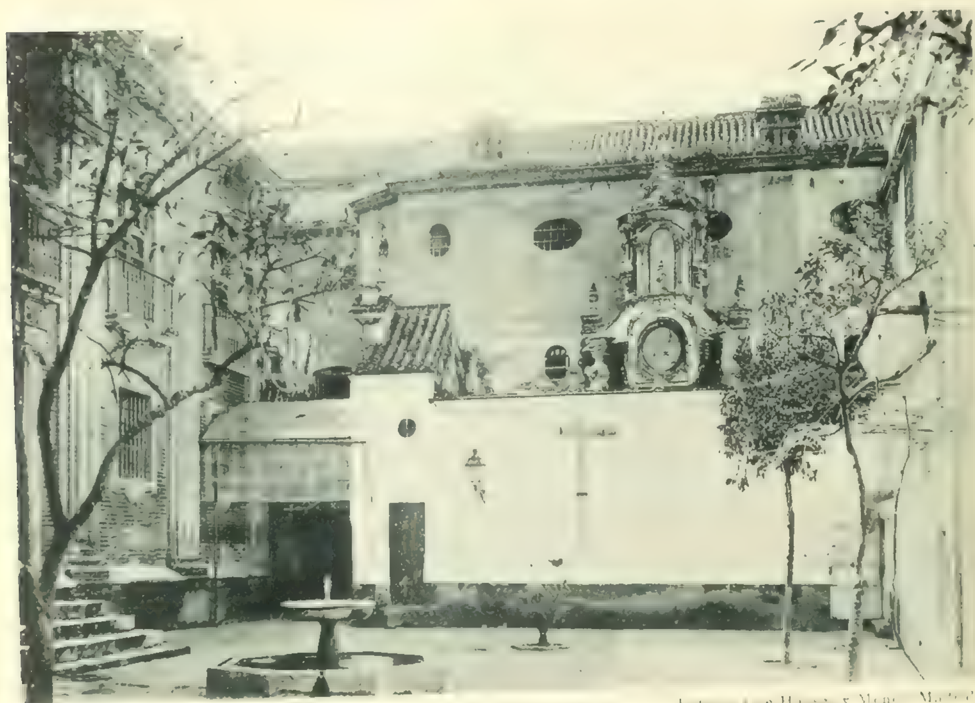
El tercero de los capiteles que publicamos es un capitel visigótico, a toda evidencia.—LA REDACCIÓN.

16 de Mayo de 1917.

Querido amigo: Ahí van las fotografías que acabo de recibir de Sevilla del patio del Salvador, donde se hizo la exploración de que hablé a usted y que me dijo le interesaba conocer. Envío a usted los datos que



LADO OESTE Y ANGULO N. O.



Fototip. de Hauser y Menet.-Madrid

Patio de la iglesia del Salvador de Sevilla, antigua mezquita, antes de los trabajos de exploración
LADO SUR.



Fototipia de Hauser y Menet. Madrid

Ángulo N. O. del patio del Salvador de Sevilla, al dejar al descubierto los arcos y capiteles antiguos.

adquirí sobre el terreno y mi opinión, buena o mala, que usted mejor que yo podrá definir o aquilatar, claro que sobre la limitada importancia de esta exploración.

El profesor de Arqueología de la Universidad de Sevilla, Sr. Sanz Arizmendi, a fines del pasado año tuvo la bondad de indicarme lo conveniente que sería explorar el patio de la parroquia del Salvador, en Sevilla, para descubrir todos los capiteles (dos al descubierto), así como descarnar el paramento exterior de los arcos, entonces todavía mal definidos por el enlucido y yeserías de época relativamente moderna.

Claro que en principio sólo podía tratarse de la exploración del patio de una antigua Mezquita, del que no ha mucho tiempo se había ocupado el erudito cronista Sr. Gestoso, mencionado por la mayor parte de los antiguos y modernos tratadistas hispalenses y a la vista de todos los que discurran por el Patio de parroquia tan céntrica y quizá la más visitada de Sevilla, por la especialísima devoción del Cristo de los Desamparados.

La Comisaría del Turismo procuró corresponder desde luego a la plausible instancia del Sr. Arizmendi, y aprovechando las excelentes disposiciones del nuevo párroco, así como la entusiasta colaboración del inteligente catedrático de Arqueología del Seminario sevillano señor Bandarán, desde luego solicité y obtuve ampliamente la venia del ilustre prelado señor Cardenal Almaraz. El arquitecto de la Comisaría del Turismo y por cuenta de ésta comenzó los trabajos de exploración, que próximamente se realizaron en los meses de Febrero y Marzo del año corriente. Primeramente se descubrieron los capiteles, apareciendo casi todos, excepto los que corresponden a los huecos que han roto los arcos de la antigua fábrica, romanos y de época decadente y semejantes a los dos descubiertos y a la vista hace bastante tiempo. A la exploración de los capiteles siguió la de sus respectivos fustes, llegando hasta una profundidad de tres metros próximamente, en donde aparecieron las basas que se encontraron bastante descompuestas, así como la solería de rosca de ladrillo, en análogas condiciones. Siguió a esto el reconocimiento de los arcos, descarnando toda la yesería y enlucido que no permitía apreciar distintamente su poca importancia, que algunos suponen contemporáneos de la Mezquita, pero que yo estimo de época posterior e indeterminada, bien entendido que dichos arcos ni son ultrasemicirculares, ni siquiera semicirculares, sino más bien rebajados.

A la exploración de los arcos siguió la de una superficie del patio que correspondiera a un centenar de metros cúbicos, hasta llegar al fondo.

Personalmente vigilé el trabajo y pude confirmar lo que me temía, que este patio (como los de la mayor parte de las iglesias en ciudades castigadas por epidemias) es un pudridero y un osario quizá de miles de cadáveres.

Antes de llegar a los tres metros de profundidad empezó a manar agua en algunos puntos de la limitada exploración. Pude apreciar, sin embargo, que la solería apenas existe entre restos y escombros de las sucesivas obras que se habrán realizado en la antigua Mezquita, después iglesia cristiana, y especialmente desde que comenzaron las obras de la actual iglesia en la décimoséptima centuria. De acuerdo con el diligente señor párroco del Salvador, convinimos que los restos que fueran apareciendo, piadosamente se recogieran, y una vez colocados en cajas darles cristiana sepultura en el cementerio; pero fué tanta la cantidad de restos humanos que en hiladas iban apareciendo, que después de registrar todos los datos concretos que fueron menester ordené en el acto, y en mi presencia, que se volviera a cubrir todo el terreno del patio excavado para poner límite a tan peligrosa exploración, dada la afluencia de lugar tan concurrido, la época del año, en vísperas de la semana mayor, y ante los peligros de remover miles de metros cúbicos de tierra de un pudridero y nutridísimo osario, después de un invierno de grandes temporales y precisamente en la zona de copiosas e inagotables corrientes de agua procedentes de alcores y del rio, que por la contigua calle del Azofaifo siguen hasta la inmediata plaza de San Francisco, precisamente pasando por el patio de la excavación. Inútil apuntar la responsabilidad moral que, por razones de higiene, fundamentalmente sobre mí recaería al insistir en momentos tan solemnes y en el centro de Sevilla en tan peligroso movimiento de tierras, toda vez que tanto el Prelado como las autoridades locales en mí fiaron y descansaban. A esta confianza y a la que benévolamente se digna otorgarme la ciudad y el pueblo sevillano debía corresponder no insistiendo en la exploración, y bajo mi absoluta responsabilidad ordené cesara, dejando a la vista todos los capiteles descubiertos, la traza y despiece de las fábricas de ladrillos de los arcos, así como el dintel, columnas, escalera y emplazamiento de la lápida, de la que, entre otros, se han







Capiteles descubiertos en el patio de la antigua mezquita, hoy El Salvador, de Sevilla.
El 1.º y el 2.º son romanos, de modelo griego, y el 3.º visigótico.

ocupado los eruditos Amador de los Ríos y Gayangos, cuando se descubrió en el interior de la habitación que da acceso a la torre. Lápida interesantísima que testifica la construcción de la parte superior del antiguo alminar en el año 1080 de la Era cristiana. Esta lápida, hoy colocada sobre la pila de agua bendita de la puerta de ingreso del patio a la iglesia, deberá restituirse, según pide muy razonadamente el Sr. Arizmendi, al lugar donde fué encontrada.

Poco puede pesar mi opinión en este asunto. Los datos de la exploración hablarán con más elocuencia para aquilatar y definir si debe seguirse la exploración para reconstituir el patio de una Mezquita con elementos modernos o si los datos adquiridos son suficientes para confirmar las sucesivas obras que, desde la Conquista, se han realizado en este patio hasta las que próximamente cinco siglos después se hicieron para rellenarlo de tierra al nivel de las calles y edificios que lo rodean, y sin más elementos que seriamente podamos definir que los capiteles de época romana que aprovecharon para la Mezquita sus constructores. No debemos olvidar tampoco que al desescombrar este patio y rebajarlo tres metros aparecerán las copiosas corrientes de agua ya mencionadas.

Hombres de más autoridad que la mía y la opinión pública pueden y deben definir este tema, que decididamente la Comisaría del Turismo, por su parte, da por terminado, estimando en todo lo que vale la plausible iniciativa del entusiasta profesor de Arqueología Sr. Arizmendi, así como la valiosa colaboración del catedrático del Instituto Sr. Bandarán.

Si necesita usted más documentación de antecedentes de la construcción de la nueva iglesia o pormenores más detallados, tendré el gusto de enviárselos.

Suyo siempre entusiasta y buen amigo,

BENIGNO VEGA

La Real Academia de la Historia, en las vacantes, por fallecimiento, de D. Manuel Pérez Villamil y D. Gumersindo de Azcárate, de que nuestra Revista dió conjunta nota necrológica en el número anterior, ha elegido académicos de número, por voto unánime, el día 15 de Febrero, al señor Duque de Alba y a D. Elías Tormo, consocios en esta Sociedad Española de Excursiones.

DOS IMAGENES ESCULTÓRICAS TRECENTISTAS DEL MONASTERIO DE OÑA

El Padre jesuita Enrique Herrera y Oria, de apellidos tan conocidos en las Letras, se dirigió a nuestra Revista obsequiándonos una vez más con bastantes fotografías, interesantísimas, del Monasterio benedictino de Oña (Burgos), hoy Colegio Máximo de la Compañía de Jesús.

Del paquete de una docena de excelentes fotografías recibidas, obra del aficionado P. Rodríguez, entresacamos hoy las que reproducen dos esculturas medievales de verdadero interés artístico-arqueológico.

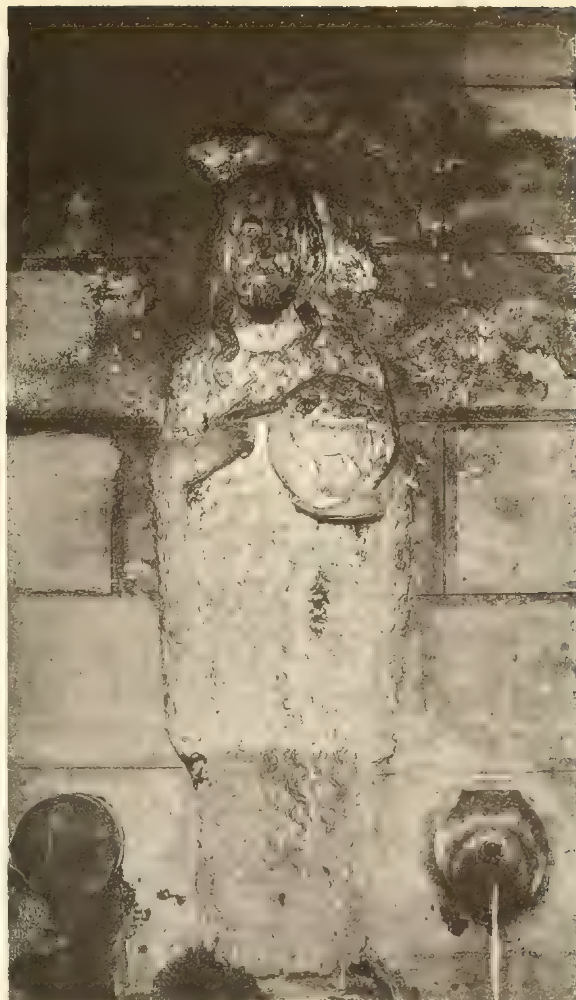
De ambas publicamos a continuación una completísima información rebuscada por el P. Herrera, que como tantas veces ocurre en las investigaciones, deja en alto toda determinación de época para la obra de Arte.

Bien examinadas las fotografías, estudiadas, comparándolas con otras muchas esculturas y consultadas personas peritísimas, es evidente que el Crucifijo es posterior en bastantes siglos a Santa Trigidia, y que ambas esculturas corresponden al arte gótico de la primera mitad del siglo XIV.

Ello es evidente para el curiosísimo relieve del Bautista, y todavía más evidente para el Crucifijo, que, por el sentido estético, es gótico, trágico, todo lo contrario de los crucifijos románicos; que, por el paño, se determina con todo rigor como obra de fines del siglo XIII, o a lo más de las primeras décadas del XIV; y que, por la línea movida de la silueta, se tiene que llevar al siglo XIV, y con toda seguridad; definiéndose bien todo esto por detalles tan elocuentes como el modo de entallar el cabello, bien característico. Todavía advirtiendo, y con no menor evidencia, que esta estatua, como tantas otras de las más devotas y populares, sufrió en época ya avanzada, en la etapa primera del Renacimiento, un embellecimiento, unos retoques de perfeccionamiento, para que la vetustez de la factura, la simplicidad medieval de la labra, y el pristino desconocimiento de la Anatomía, chocaran menos a las generaciones exi-



MONASTERIO DE OÑA (BURGOS)



San Juan Bautista, en relieve.

DOS IMÁGENES TRECENTISTAS

gentes del período clásico. Obsérvese el detalle del torso y mucho más en los brazos y antebrazos, retallados todos en el siglo XVI, a los comienzos, con toda probabilidad. Ocasión, en la que el nuevo escultor, que era un artista, y un obligado a respetar en lo esencial la creación medieval de la cabeza — en puridad, bien hermosa, dentro de los cánones del Arte ingenuo del 1300 —, logra retocarla felizmente, quizás muy a gusto a la vez de los monjes devotos de la vieja imagen que se dieran cuenta del arreglo, y a gusto también de los críticos renacientes medianamente tolerantes para las venerables antiguallas.

Una vez más son dignos de alabanza el respeto y entusiasta estudio que a la ínclita Compañía de Jesús merece un tan hermoso monumento, cual es la Abadía del Salvador, de Oña, la Casa de San Íñigo, el amigo de Santo Domingo de Silos.

Bajo relieve de San Juan Bautista en el Monasterio de Oña

Junto al último estanque de la huerta, cercano al edificio del Colegio, se halla un pequeño local cubierto, que tiene en su interior una fuente llamada de San Juan por el bajo relieve del Bautista que está encima de los caños. Es un verdadero bajo relieve, pues apenas resalta la figura sobre el plano de la piedra en que está esculpida. Mide 1,50 metros de alto. La historia de esta imagen es muy sencilla. Encontróse hace unos años enterrada en la huerta y colocóse en el lugar que ahora ocupa (1).

Confieso, ingenuamente, que en cuantos documentos e historias antiguos y modernos anteriores al año 1850 he leído, no he hallado la menor mención de esta imagen. Más aún, constan los nombres de las ermitas que los benedictinos tenían en la huerta, a las cuales se retiraban a hacer oración; pero ninguna aparece dedicada a San Juan Bautista.

En cambio, ya en el documento de fundación del Monasterio, expedido por el Conde de Castilla D. Sancho, en 1011, leemos que concede a los monjes en la villa de Oña "ecclesia S. Martini et S. Joannis", la iglesia de San Martín y San Juan (2). Según todas las trazas, y así lo indica el libro manuscrito que llamamos *Libro de los tributos del Monasterio*, esta iglesia debió ser una ermita, rehecha, a no dudarlo, como muchas

(1) Hallóla D. Claudio Asenjo, propietario de este Colegio antes de que lo adquiriera la Compañía de Jesús, al excavar junto al lago inferior.

(2) Yepes, *Corónica de San Benito*, tomo V. Valladolid, 1615, folio 456.

del contorno en el periodo románico. Sin embargo, en el siglo XII hacia fines, se reedificó y convirtió en parroquia "La yglesia de st Ju(an), de la villa de Oña e st Martin fueron antiguamente desta casa con todos sus derechos... Después, viendo algunos impedimentos que conocian por experiencia y adelante podían ser mayores, el abbad de calzada y su convento acordaron hacer la yglesia de st Ju(an) y de st Martín, que eran ermitas. La hicieron Parroquial para que los vecinos de la dicha villa recibiesen en ella los Sacramentos" (1).

El abad Pedro Ibáñez de Calzada, a quien el texto copiado se refiere, gobernó desde 1187 a 1205. El estilo de la hermosa portada con sus archivoltas de directriz gótica, las columnillas de tipo románico entreveradas con hiladas de cabezas de clavo, y en el interior los capiteles con alto ábaco, en el cual resalta el típico ajedrezado románico, están marcando la transición al gótico, muy conforme con la fecha marcada por los documentos

¿Corresponderia el bajo relieve de San Juan Bautista a alguna de las dos iglesias dichas? Bien pudo ser.

El Crucifijo de Santa Trigidia

Así se ha llamado durante varios siglos a la imagen vetusta, de madera, venerada hoy día en la iglesia de la antigua abadía de San Salvador, de Oña. Mide 1,80 metros de altura. Se la llama de Santa Trigidia, porque, según tradición secular, el Conde de Castilla, D. Sancho, el de los Buenos Fueros, fundador de este Monasterio, se la regaló a su hija Trigidia o Trigida, abadesa durante el primer tercio del siglo XI; pues ejerció dicho cargo después de 1011 y antes de 1033. La fecha es demasiado retrasada.

Este santo Cristo ha gozado de una veneración grandísima, aligada precisamente a esta imagen y no a otra, ya por la intervención sobrenatural que se le atribuye, ya también por considerarse, según hemos dicho, joya legada por Santa Trigidia al Monasterio. Si la imagen es de otro siglo, la desaparición o destrucción del primero sería causa suficientes para sustituirle por otro.

(1) Libro manuscrito de los tributos del Monasterio de Oña, folio 304. Este importante códice del siglo XVI tiene por fin principal catalogar la hacienda del Monasterio en dicho siglo. Contiene 432 folios, 16 × 21 centímetros.

Tenía esta imagen capilla aparte, saliente hacia el lado norte de la iglesia. Pero a mediados del siglo XIX se vino abajo la torre que descansaba sobre la capilla y la destruyó, salvo la imagen; pero pronto el Cabildo y Ayuntamiento de Oña pensaron en hacerla un nuevo altar, dada la devoción que el pueblo la tenía, y se levantó el sencillo retablo griego en que ahora se venera.

Sigamos, retrocediendo, la tradición escrita, y sin citar documentos de los cuatro últimos siglos, porque abundan, llegamos al gobierno del abad Fray Andrés Cerezo (1495-1503), quien, entre otras obras, "hizo el retablo antiguo del Cristo, bajo de la torre, colocando allí el santo bulto, que antes estuvo escondido en los sepulcros antiguos de los reyes" (1). Mucho más se dice en estas palabras de lo que a primera vista parece, pues los sepulcros antiguos de los reyes estuvieron a la puerta de la iglesia hasta que Sancho IV el Bravo los trasladó a la capilla de Nuestra Señora, que él mismo fundó.

Ahora, esto sucedió durante el gobierno del abad Pedro García (1273-1287).

Se ve, pues, que la tradición escrita remontaba la antigüedad de la imagen, por lo menos, a mediados del siglo XIII. De esta fecha hacia abajo, quizás en los documentos del Histórico Nacional, sección de Oña, se encuentre alguna referencia.

Del P. Barreda copio estas líneas, cuyo valor pueden discutir los críticos: "Ayuda a la tradición el aver puesto este Soberano Crucifixo próximo al Sepulcro de Sta. Trigidia; y aviendose edificado capilla a esta Sta. imagen, que no fué muchos años después, que murió la santa, se la fabricó también allí sepulcro a sus huessos" (2).

Del siglo XIV hay un documento fidedigno que conviene consignar, prueba de la veneración que entonces se acrecentaba: "Tubo tanta devocion con este Santissimo Christo, Pedro Fernandez de Velasco, camarero mayor del rey Dn. Enrique II... cuya genealogía reside en nuestro archivo, que dió para alumbrar a esta santa imagen el parral que llaman del Pozo, en el lugar de Bentretea, el año de mil trescientos y ochenta y tres, como consta del libro de las compras, folio 1" (3).

Confirma este aserto el "Memorial de los Previlegios", códice precio-

(1) Barreda, *Vida Manuscrita de San Íñigo*, pág. 388.

(2) Ibid., pág 32.

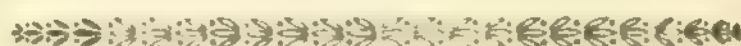
(3) Ibid., pág. 33.

so del siglo XV que tengo a la vista. En el folio 52 recto, al hablar de los documentos comprobativos de la hacienda del Monasterio en Bentretea dice: "yten una carta de donacion de un parral en el dho logar a do dizen el pozo, el qual dio Pedro Hernandez de Velasco para azeite a la lampara del crucifixo".

Ni vale oponer que a mediados del siglo XV los benedictinos de San Benito el Real, de Valladolid, llevaron esta imagen con las otras de los altares, pues atestigua el P. Fray Diego Núñez, monje de Oña, que le quitaron sí la corona de oro, mas respetaron la efigie (1).

Estos son los datos que arrojan los documentos de Oña que conocemos.

ENRIQUE HERRERA Y ORIA, S. J.



Necrológica

D. Eugenio Escobar, Deán de Plasencia

El día 7 de Diciembre dejó de existir en Plasencia, a los setenta y cuatro años de edad (nacido en 1843), uno de los más entendidos investigadores de la Historia de Extremadura, y colaborador de nuestra Revista. En excursiones de nuestra Sociedad o de nuestros socios a la bellísima ciudad del Jerte, era el Sr. Escobar el docto y amabilísimo consultor y cicerone, y su memoria no podrá fácilmente borrarse, aun dejando inéditas como deja tantas y tantas notas tomadas, con incansable celo, en los archivos de toda la región.

¡Dios haya premiado las cristianas virtudes del celoso Deán de Coria y de Plasencia!

El P. Fidel Fita, S. J.

El día 13 de Enero falleció el P. Fidel Fita, de la Compañía de Jesús, colaborador que fué en nuestra Revista. El P. Fita, Director de la Academia de la Historia y académico electo de la Española, era en España, por tantos y tantos méritos, una figura de primer orden que llenó con incomparable estudio más de medio siglo de investigaciones históricas, que al quererlas recordar no parecen la labor de un solo hombre, sino de toda una legión de estudiosos, sometidos (eso sí) a una disciplina científica escrupulosísima.

¡Dios haya acogido en su seno el alma del sabio P. Fita!

(1) Nuñez. *Vida manuscrita de San Iñigo*, folio 3.

MAESTRO JORGE INGLÉS

Pintor y miniaturista del Marqués de Santillana [1]

(CONCLUSIÓN)

La Biblioteca del Marqués (2)

Por amor a las Letras juntó D. Iñigo en sus Casas de Guadalajara copia de libros; había allí códices bellamente miniados, venidos de Italia —Dante, Boccaccio, Petrarca...—; y de Francia—el Roman de la Rose, la *Histoire de Troie* y el Roman de Liesse; y las rimas conceptuosas de Alain Chartrier se leían en un pergamino con este rótulo: *Coplas de amores, en francés.*—¿Y los clásicos, que el Marqués tanto amaba?

[El cantor de la vaquera de la Finojosa no sabía latín; viejo ya, en carta a su hijo el gran Cardenal, deploraba no atreverse a imitar a Catón, que a los ochenta años aprendió el griego, y el donoso Juan de Lucena ponía en su boca estas palabras: "Cuando me veo defectuoso de Letras latinas, de los fijos de los hombres me cuento, mas no de los hombres"; bien que este dicho, más que del Marqués, semeja ser del regocijado secretario, aquel que dijo: "El que latín non sabe, asno se debe llamar de dos pies" (3)].

El Marqués hizo poner en habla de Castilla la *Iliada* a su hijo, Platón a Pedro Díaz de Toledo, y así otros libros viejos bien amados, Ovidio, Virgilio..... No faltaban entre sus códices algunos en latín; habíalos en

(1) Véase el II trimestre de 1917.

(2) Fueron a parar los libros de Santillana a la casa de Osuna, y cuando su ruina fueron adquiridos por el Estado, debiéndose la compra a los entusiasmos de Cánovas del Castillo. Acerca de la "Biblioteca del Marqués de Santillana", vid. el último capítulo del libro de Amador de los Ríos y la admirable obra de Mario Schiff, así titulada. París, 1905; Schiff no estudia las miniaturas, apenas si las menciona.

(3) Vid. el precioso diálogo de Juan de Lucena, en el tomo XXIX de los Bibliófilos españoles, *Opúsculos literarios de los siglos XIV al XVI.*

catalán y aragonés—que fueran del Maestre de San Juan, Fernández de Heredia—, y a su lado los heredados infolios castellanos, un *Libro de Alexandre, Crónicas Alfonsinas*, los *Morales*, de San Gregorio, según la versión del canciller de Ayala.....

El Marqués gustaba de los bellos libros, pero placíale además que estuviesen iluminados con arte, escritos en letra bien formada y encuadernados con sus blasones y sus emblemas, labrados en ricos cueros por hábiles mudéjares.

Y los libros que en Castilla por su mandato se trasladaban, y los antiguos manuscritos que por estar en vieja letra, mal papel o rugoso pergamino se habían de copiar en fina vitela, obligaron a buscar *escritores* y miniaturistas primorosos, para que los códices castellanos no se avergonzasen de la compañía de los de ultra-puertos.

Los códices que Don Iñigo mandó escribir.

Las miniaturas que ornan los manuscritos que el Marqués de Santillana mandó escribir, son de diversas manos y aun de varias tendencias artísticas; algunas tan próximas entre sí, que a veces alternan en un mismo códice. Sobre todo, las de Inglés, semejan mucho a las de la mano, diestra también, que ilustró las *Declamationes* de Lucrecio, aunque nunca Maestro Jorge, pinta unas flores típicas del incógnito miniaturista: especie de margaritas de centro de oro y pétalos figurados con rayitas negras. Competencia y tiempo faltan al que esto escribe para estudiar por menor esta admirable colección; urge que el trabajo se emprenda por quien tenga fuerzas para ello. Yo habré de limitarme a dar someras noticias de unos cuantos códices, indudables obras de Maestro Jorge Inglés.

Tan grandes son las semejanzas entre las mentadas miniaturas y las pinturas del Retablo de Buitrago, que no podrá ponerse por nadie en duda, fué la misma mano quien las pintó. El lector habrá comparado (1) los ángeles que llevan los gozos de Santa María, del Marqués trovador, y los tenantes de escudos y los músicos, que se muestran en las orlas de *El Fedón*, de la *Crónica general* y del libro *De Vita Beata;* la prueba es convincente, que más fuerza tiene en historia dél Arte la comparación gráfica que todo el peso del razonamiento mejor trabado.

(1) Véanse las láminas del II trimestre de 1917.

En cinco de los manuscritos procedentes de la Biblioteca del señor de Hita y Buitrago, veo yo la mano de Jorge Inglés.

Es casi seguro haya algún otro; me ha faltado tiempo para hacer una revisión sistemática de los códices de Santillana en la Biblioteca Nacional; téngase presente por quien emprenda su estudio.

Uno de ellos es de valor inapreciable, porque nos muestra un bosquejo del miniaturista: la orla del *Tratado de la Caballería*, de Bruni d'Arezzo (1), apenas quedó comenzada; en la parte baja dos ángeles tienen el escudo de los Mendozas: es un sencillo dibujo a pluma, un mero rayado, vigoroso y firme y seguro; la línea parece penetrar en la vitela; no hay un arrepentimiento, ni una desviación; el ropaje en pliegues duros se señala por quebrados trazos; el dibujo está comenzado a manchar con una aguada de tono sepia, que acentúa el ahuesado del pergamino y ha de dar después vigor caliente al color de la túnica del ángel.

Obra de menos ponderación y sobriedad que las que se citan después, es el códice en papel y pergamino de la *Grande y General Historia del Rey Sabio* (2); creo es de los primeros códices que Jorge Inglés iluminó; me fundo para creerlo en que faltan la maestría y el ritmo que en el Platón y en la misma *Crónica general* resplandecen; y en que las armas del Marqués se añadieron más tarde, para lo cual hubieron de hacerse retoques y raspados. ¿Fué este códice adquirido por el Marqués, ya iluminado por Maestro Jorge para un anterior propietario? ¿Sería este códice el motivo de venir el pintor al servicio del señor de Buitrago?..... Cardos y claveles enroscados a un tronco de oro determinan el ritmo de la composición; falta el intercolumnio que hay en la *Crónica*, y esparcidos acá y allá, una hermosa cabeza de luengas barbas, de exacto modelado, un ángel arpista de medio cuerpo, un cabrito echado, dibujado del natural, un extraño pájaro de pico y cola verdes..... y en la inicial el rey Alfonso X, con cetro y corona, manto azul forrado de púrpura; en una estancia gótica con ventanas. Las analogías con la *Crónica general* son grandes, pero insisto en suponerlo anterior por menos perfecto.

La decoración del códice de la *Crónica general* (3), es en todo semejante a la del anterior: entre las dos columnas del texto sube un tronco,

(1) Schiff, obr. cit., pág. 361, signatura ant., Ii 13, mod. 10.214.

(2) Schiff, obr. cit., pág. 393, signatura ant., Ii 78, mod. 10.236.

(3) Schiff, obr. cit., pág. 391.

al que se enroscan también cardos estilizados; en los ángulos el yelmo, misterioso emblema de D. Iñigo.

En un mismo volumen están encuadernadas cuatro obras (1): el diálogo platónico *El Fedón;* el *De Vita Beata*, de San Agustín; una *Oración ante Honorio III;* y las *Declamationes de Lucrecio*, de Coluccio Salutato; sólo la primera página de las dos primeras obras fueron decoradas por Maestro Jorge, y nada suyo conozco más perfecto y armónico. En ambas orlas, es donde, quizá por el tamaño de los libros, la buena calidad del pergamino y aun lo precioso del texto, el primor del miniaturista llega al ápice. En la inicial de *El Fedón*, Sócrates bebe la cicuta; con triste serenidad el filósofo acerca la pócima a sus labios; los rostros de los discípulos expresan el dolor con gestos conturbados; al fondo un paisaje; en él tres pinos cortan el cielo. Una flora irreal cubre las márgenes, salpicadas de bellas rosas; en un ángulo el ave de Minerva, un buho vigilante; en lo bajo el blasón de los Mendozas, tenido por dos ángeles con alas de pluma de pavo real, iguales en todo a los del retablo, y al lado un anciano toca el albogue (2).

Más rica, aunque falta la inicial, es todavía, la orla del tratado de San Agustín, suben por las márgenes en grandes roleos pájaros de raro plumaje y largo pico, flores que matizan con gayos colores esta maravillosa hoja; una cabeza juvenil de frente, con extraño turbante, tal vez un hijo del Marqués, los rasgos de la cara acentuados con vigor; dos ángeles músicos, de rostros poco bellos, completan la suntuosa decoración.

Maestro Jorge Inglés, miniaturista.

Hay en sus obras un exacto sentido de lo que debe de ser la decoración de un códice; la riqueza no ahoga la claridad; la inicial jamás rompe la escritura con rasgos exagerados; el ritmo en las orlas es perfecto, y lo indican, o las hojas de cardo estilizadas que se enroscan en amplios espirales a un tronco de oro, o las ramas que se curvan o se extienden en grandes eses; de vez en vez, en el centro de un roleo, una figura naturalista, una cabeza, un pájaro de fauna fantástica, un yelmo.

No hay en las obras de Maestro Jorge la sencillez de la miniatura

(1) Schiff, obr. cit., pág. 8.

(2) Instrumento de viento análogo a la dulzaina o al oboe; llámalo albogón D. Juan Manuel en un gracioso cuento del Conde Lucanor.

francesa del XIII ni la abigarrada suntuosidad de la del XV; es su arte como un término medio entre las dos. Los colores son vivos: usa el carmín, el minio, rara vez el bermellón; el oro bruñido.

Encuentro alguna relación a las miniaturas de Jorge Inglés con las catalanas del XIV, de procedencia italiana; mas las analogías son escasas: los cardos enroscados de la crónica alfonsina recuerdan los de la primera página del códice de los *Usatjes*, del Archivo municipal de Barcelona, y los pájaros y figurillas de *El Fedón* y del libro *De Vita Beata* tienen cierto parentesco con los de un *Psalterio*, de la Catedral de Tortosa; con una diferencia: es Jorge Inglés más naturalista, sus bicharracos no se contorsionan tanto como en los manuscritos catalanes, donde tienen algún aire de caricaturas; además, el *carácter* es distinto.

La personalidad de Jorge Inglés, miniaturista, es profundamente original; si los elementos no son propios, genuina y nueva es la agrupación, compone mejor que sus contemporáneos y hay en él notas claras de españolismo: vigor, realismo, sentido del colorido, complacencia en el uso del oro.

Y así terminan estas notas; complemento de ellas serán unas cuartillas que acompañarán en próximo número la reproducción de la interesantísima predella del retablo de Buitrago, nunca fotografiada, para lo que ha dado ya permiso su ilustre patrono el Marqués de Santillana. Sólo inspiró estos apuntes el deseo de señalar que Jorge Inglés, además de pintor del retablo de Buitrago fué miniaturista, falta ahora, que quien sepa y pueda estudie con detenimiento estos códices y otros que quizá sean de la misma mano y podamos saber qué camino seguía el arte de Maestro Jorge y qué elementos vitales trajo a la Pintura española.

F. J. SÁNCHEZ CANTÓN

JOSÉ ANTOLÍNEZ

PINTOR MADRILEÑO

(1635-1675) (1)

De arquitectura similar al retablo mayor del templo de Navalcarnero son el principal y los colaterales de la iglesia de la Magdalena, de Alcalá de Henares. En uno de estos altares, el del lado del Evangelio, se admira una Anunciación, obra indudable de Pereda (muy semejante a la conservada en las Capuchinas de Madrid), con la que empareja, en el colateral de la Epístola, una Inmaculada Concepción, firmada por Francisco *Rizi* y nada parecida a las de José Antolínez (2), discípulo de Rici según sus biógrafos. En cambio, de mano del malogrado pintor madrileño es la encantadora *Purísima*, de unos dos tercios del tamaño natural, que, cuando el Santísimo Sacramento no está de manifiesto, cubre la parte anterior del tabernáculo o custodia del altar mayor de dicha iglesia complutense; este cuadro (no mencionado por D. Pelayo Quintero), que mide 1,40 × 0,73, es una reducción muy acertada del ya descrito de Barnard Castle; en ambos, la figura de la Inmaculada es casi igual y mira hacia el mismo lado, pero a la Virgen de Alcalá, que tiene el pelo castaño, sólo acompañan dos angelitos, uno de ellos casi idéntico a otro del Museo Bowes. Además de la Purísima, Palomino creía también de José Antolínez las excelentes figuritas del Buen Pastor, pintadas en las portezuelas (0,42 × 0,35) de los sagrarios de los ya citados altares colaterales; mas dichas tablitas y la de la portezuela del altar mayor, que representa a Moisés (con el maná) mostrando la Eucaristía al pueblo escogido, por lo sucias y deterioradas que se hallan, no pueden atri-

(1) Continuación. Véanse las páginas 22-32 y 178-186 del tomo XXIII (año 1915) de esta Revista.

(2) Ambos cuadros se atribuyeron, con error notorio, a Antolínez, en este BOLETÍN, año XI, páginas 222 y 223.



JOSÉ ANTOLÍNEZ (m. [illegible] 1675)

Los desposorios místicos de S.ta Catalina de Alejandría

COLECCIÓN DEL SR. MARQUÉS DE SANTA MARÍA DE SILVELA [illegible]

buirse con certeza a tal artista, no faltando escritores que, acaso con razón, dicen son de mano del pintor Escalante.

Recuerdan mucho más el estilo de Antolínez, dos figuras de tamaño igual al de la Purísima, que adornan, también, el altar mayor de la iglesia de la Magdalena y no han sido estudiadas por quienes acerca de ella han escrito. Tales cuadros están colocados en el primer cuerpo del retablo, y el de la izquierda representa a *San Agustín* con mitra de lama de plata, pintada del mismo modo que las túnicas de las Purísimas del autor que estudiamos. La cabeza del santo tiene gran afinidad con las de otros ancianos que figuran en diversos lienzos de Antolínez; verbigracia, en el de la *Pentecostés* y en el de *San Pedro en la prisión*. El *San Nicolás de Tolentino*, que sirve de pareja al San Agustín, me parece, también, una obra indiscutible de Antolínez, por las semejanzas de técnica con el lienzo de igual asunto, que se estudiará en el párrafo siguiente (1).

He descubierto este cuadro (que mide 1,56 × 1,01 y se halla muy deteriorado) en una galería del Seminario conciliar de San Ildefonso, de Toledo. Viste en él *San Nicolás de Tolentino* negro hábito agustiniano, ceñido por la correa peculiar de la orden; en la mano derecha lleva una cruz y un ramo de azucenas, y con la izquierda sostiene un argénteo plato donde se ve a la perdiz característica de este santo. En la parte baja del lienzo, a la derecha, hay un panecillo encima de un poste; al fondo, un muro de sillería, y a la izquierda, un rompimiento de país con montañas azules y celaje crepuscular. Acaso sea este cuadro el de San Nicolás, que, según los documentos antes extractados, se pintó hacia el año 1670 para un altar colateral del convento de los Agustinos recoletos, de Madrid. Casi todos los pormenores de tan interesantísimo lienzo,

(1) Los monjas de la Magdalena aseguran que carecen de documentos acerca de las obras de su iglesia, que data de la segunda mitad del siglo XVII. El convento es más antiguo, pues se gobernaba por unas Constituciones que le dió el Cardenal D. Gaspar de Quiroga, y aprobó, en 23 de Marzo de 1608, D. Bernardo de Sandoval, Arzobispo, también, de Toledo. Se publicaron (hacia 1751) en un tomo en 8.°, de VI-127 páginas, que carece de pie de imprenta y se titula: "Regla | del glorioso Padre, | y | Doctor de la Iglesia | S. Agustín, | Debaxo de la qual Militan | más de sesenta Religiones. | Y Constituciones | de su misma Religion, | Segun se observan en el | muy Religioso Convento | de Santa María Magdale- | na de esta ciudad de Al | calá de Henares, de Religio- | sas del Orden de N. P. S. | Agustín de la Ob- | servancia."

por ejemplo, las estrellas que se divisan encima de la cabeza y sobre el pecho del agustino, el plato y la perdiz, son de factura idéntica al San Nicolás de la iglesia de la Magdalena; pero difieren completamente en el tipo del santo italiano, más idealizado y expresivo en el cuadro de Alcalá que en el de Toledo, pues en este último, indudablemente, se limitó Antolínez a retratar, con asombrosa individualidad, uno de sus amigos del Monasterio madrileño. Está firmado así: ANTOLÍNEZ, en el ángulo inferior izquierdo, el cuadro toledano y es muy digno de una restauración esmerada antes de que acabe de destruirse.

Entre las magníficas pinturas que va reuniendo el inteligente coleccionista bilbaíno D. Manuel de Taramona, figura un lienzo apaisado, de 2,19 × 1,83, adquirido por módico precio en casa de Eguidazu (Madrid). Tiene por asunto el prodigio de la *Pentecostés* (narrado en *Los Hechos de los Apóstoles*, cap. II), y en el centro se destaca la firma de Antolínez; aunque no de las más bellas, es, sin duda, una de las composiciones más importantes del autor, donde éste, con facilidad notable, representa, en variadas y expresivas actitudes, más de treinta personajes, algunos de los cuales delatan la influencia del Greco en Antolínez, tan sagazmente observada por el Sr. Sentenach (1). Puede apreciarse en la adjunta fototipia que los pormenores arquitectónicos son de igual estilo que los de la *Anunciación* (2), de la sacristía del Pilar de Zaragoza, y que ambas pinturas tienen otra semejanza: la rarísima aureola de la Virgen, que parece un sol en eclipse, detrás del que surgen rayos de color ocre. Lleva la Madre de Dios túnica roja, manto azul verdoso y velo blanco en la cabeza. Los tipos femeniles son los comunes en las últimas obras del artista, y muy características las manos, singularmente las de María Santísima, cruzadas de igual modo que las de la Magdalena del Museo del Prado, y asimismo se acerca mucho la factura de los libros y demás accesorios de la Pentecostés, a la manera de pintar los de la Magdalena citada y los que se ven en otra, fechada el año 1673, que poseía doña Isabel López; pero el cuadro del Sr. Taramona, que creo se pintó algo antes, difiere de éstos por su colorido, poco personal y muy veneciano, resultando cierta, en cuanto a esta obra, la afirmación de Palomino (III, pág. 385) de que en

(1) *La pintura en Madrid*, pág. 161.

(2) Reproducida en este BOLETÍN, tomo XXIII (año 1915), pág. 106.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

JOSÉ ANTOLINEZ (n. 1635†1675)

La Pentecostes

COLECCION DE D. MANUEL TARAMONA, EN BILBAO. 2,19 × 1,63 m.

las de José Antolínez "se descubre un gran gusto y tinta aticianada".

Publicada ya la mayor parte de esta monografía, mi querido amigo el marqués de Santa María de Silvela ha tenido la fortuna de adquirir la importantísima tela firmada por Antolínez, que reproduce la adjunta lámina. Por la coincidencia de las medidas (2,46 × 2,04) comprendió tan distinguido coleccionista que este *Desposorio de Santa Catalina* es el que mencioné anteriormente (1), pintado para D. Francisco Esteban de los Ríos hacia 1672, fecha documental corroborada por estar tratados los pormenores de igual modo que en la susodicha Magdalena, datada en 1673. Al representar el casto desposorio del Niño Dios con Santa Catalina, virgen, Antolínez se inspiró en las composiciones pintadas poco antes por Mateo Cerezo, hoy en el Museo del Prado y en la catedal de Palencia; pero el lienzo de Silvela difiere bastante del conservado en el Prado, sobre todo en el tipo y devota actitud de la madre de Dios que recuerdan más el cuadro, también del mismo asunto pintado por Murillo (Museo Vaticano), y tampoco falta quien nota la influencia del gran maestro sevillano en la factura del San José de esta obra de Antolínez. La fototipia dispensa de una minuciosa descripción, y me limito a encomiar la preciosa pareja de angelitos de la parte alta del cuadro y el primoroso corderito, y a señalar la facilidad y destreza con que están pintadas las flores y las frutas y la maestría del colorido de los ropajes de Santa Catalina y de Nuestra Señora. Viste aquélla traje de magnífico brocatel de fondo blanco con oro y rameados negros y acarminados; las mangas son de un tono rojo claro, y blancos sus rizados puños; lleva un manto rojizo con flores plateadas, y perlas, en profusión, adornan su corpiño y pajiza cabellera. La roja túnica de la Virgen María está pintada con tierra de Sevilla sobre preparación ocre; su manto es de color azul algo verdoso, castaños los cabellos, rojiza la aureola y el velo ocre. También está con primor representada la alfombra de gusto oriental, pero hecha seguramente en España, quizá en Salamanca, que aparece en el primer término del cuadro, y son muy características del estilo del autor las arquitecturas del fondo y las tonalidades rojizas y azules de ultramar del celaje. Las figuras son de tamaño natural (2).

Un poco posterior a las dos pinturas que acabo de estudiar, parece el

(1) Véase este BOLETÍN, tomo XXIII (año 1915), pág. 179.

(2) Este cuadro ha sido esmeradamente restaurado por el Sr. Mañanos.

San Pedro, libertado de la prisión por un ángel, núm. 31, del Museo de Dublín. Ya se aludió (1) a este lienzo, que mide 1,67 × 1,25, y como la fotografía excusa su descripción, sólo advertiré que los personajes son algo más pequeños que el natural y que la firma de Antolínez está escrita en una cartela figurada en la pared de la cárcel (2). El santo es análogo al discípulo arrodillado en primer término a la izquierda del cuadro de la *Pentecostés.*

JUAN ALLENDESALAZAR

VARIA

De los hispanófilos beligerantes

Entre las hondas emociones con que noblemente asistimos los españoles a la tremenda tragedia de las grandes naciones del mundo, ninguna más razonada que la atención que nos merece la suerte de aquellos sabios, entre los beligerantes de uno y de otro lado, que más particularmente consagraban al estudio del Arte y la Arqueologia hispánicos, en los felices días de la paz, casi toda su actividad.

En esta misma publicación dedicamos palabras, bien sentidas, a la memoria de Mr. Emile Bertaux, que como Mr. Dechelette, fueron víctimas de la vida guerrera y de su ardiente patriotismo. De Mr. Pierre Paris se acaba de anunciar su visita a Madrid. Respecto del otro bando, hace años que se dijo que Herr Von Loga era prisionero de los rusos. Del Dr. Mayer, tuvimos en esta redacción carta (desde Suiza, donde accidentalmente se encontraba), fechada el 11 de Setiembre último. En ella, nos daba cuenta, tan sólo, de sus investigaciones de Arte español: acababa de descubrir el dibujo original de Murillo (fechado en 1656, sin firma), para el cuadro de los Desposorios de Santa Catalina (Vaticano) que Isabel II regaló a Pío IX. Del mismo Dr. Mayer se acaba de anunciar una conferencia en Bonn sobre Arte español.

Se ha hecho pública otra noticia: que la Universidad de Lyon ha adquirido del malogrado Bertaux todos los papeles, notas, fotografías y clichés (de España casi a la exclusiva), que en buena parte inéditos, representan una vida tan noble y tan principalmente consagrada al estudio de nuestro Arte peninsular.

¡Qué gran pérdida ha sido para nuestra patria la desgracia del heroico aviador!

(1) BOLETÍN, año 1915, pág. 180.

(2) C. *Catalogue of pictures..... in the National Gallery of Ireland* (Dublin, 1914), pág. 5.





JOSÉ ANTOLINEZ (n. 1635 † 1675)
San Pedro libertado de la Cárcel
MUSEO DE DUBLIN 1·67.×1.25.m.

Retrato del beato Juan de Ribera

Cuadro de Francisco Ribalta, desconocido, de la Real Academia de San Fernando (1)

Los párrafos siguientes no son otra cosa que notas de clase, tomadas de las explicaciones de nuestro profesor de Historia del Arte de la Universidad de Madrid.

En el curso de 1916-17, y en la clase de los martes, estudió el señor Tormo, durante varias semanas del otoño, al maestro fundador de la escuela valenciana castiza. La mayor parte de esas lecciones se nos dieron en el Museo del Prado y sólo la última de la serie en la Real Academia de San Fernando, teniendo a la vista juntos el cuadro de Santa Águeda y San Pedro, antiguamente clasificado como obra de Francisco Ribalta, con bastantes razones, y el retrato del Patriarca Beato Juan de

(1) *B.º Ribera, de la Academia: Nota descriptiva.* Sobre fondo oscuro se ve poco la línea del contorno morado oscuro, dándose sobre ese tono sucio de los capisayos un rojo intenso apagado en la loba veraniega y en los bordes de la veste de abajo. El blanco del amplio roquete es la única nota relativamente viva, con la más velada de gris de la barba. La carnación es relativamente clara y rosada, de persona de edad. El bonete es negro, y la cruz pectoral y su cadena sólo de oro. En la frente, cabeza, sienes y barba es donde hay más daño en la pintura, que a juicio de gentes (equivocado) exige restauración.

El escudo de nuestra derecha, en alto, es el de fajas oro y sable (tienen en realidad otros colores) de los Ribera; el de la izquierda tiene en el altar, de blanca sabanilla, los encendidos braserillos, el cáliz y la hostia, que integran el escudo del Colegio del Corpus Christi o "del Patriarca". Éste escudo va con cruz patriarcal: 2,00 × 1,12 metros son las medidas del lienzo. Tenía el cuadro la signatura 57 en papel puesto en rombo y cuadrado y la 757 en otro redondo; se refieren a dos distintos intentos de catalogación, fracasados o inéditos, de la propia Academia. Más curiosa era la raspada letra de una tarja, al marco en el que se diría el nombre del pintor al que se atribuía el cuadro, con las fechas de nacimiento y muerte del artista. Como la de nacimiento todavía se podía leer, y era la de 1746, bien se adivinaba todavía, y se comprobaba por los espacios borrados, que se quiso catalogar como obra (¡!) de Francisco Goya, que nació en 1746.

Ribera, que hasta ahora nunca había sido expuesto ni catalogado en la Academia, y que nuestro profesor había logrado, según dijo, que se sacara del almacén, que se limpiara y forrara y que se decidiera que quedara expuesto en una de las salas principales de la notable galería de la Academia.

El lienzo convidaba primero a ofrecer la nota biográfica del personaje tan admirablemente retratado por un pintor valenciano, que desde luego no se debía afirmar si era Francisco Ribalta o Juan Sariñena, problema que se había de dilucidar luego.

Fué, en resumen, D. Juan Ribera una de las figuras históricas que con más derecho se deben llamar representativas en la España de Felipe III, por su devoción ardiente, su celo extremado por el catolicismo y por su amor a las Artes, y porque de ello dejó testimonios imborrables en su vida, en su acción social y política y en su magnífica fundación del Colegio "del Patriarca", de Valencia, una de las pocas instituciones del 1600 que se conserva del todo intacta, sin nota alguna de degeneración o trasformación y en su estado primitivo hasta en los detalles más insignificantes.

Un gran magnate, dado a las Artes, fué su padre. Nació en Sevilla, fuera de matrimonio, de la unión del ilustre D. Perafán de Ribera, Duque de Alcalá, y uno de los creadores de la "Casa de Pilatos", y de una noble dama, doña Teresa Pinelo. Vió la luz primera en la soberbia casa plateresca, hoy llamada "de los Abades" (calle del mismo nombre), que fué el palacio que para la amada mandó construir su padre, el más "mecenas" de los grandes próceres andaluces (1).

Don Perafán no tuvo descendencia legítima y educó admirablemente a D. Juan, según datos que se hallan reflejados y recogidos en el libro *El Beato Juan de Ribera y el Colegio de Corpus Christi*, del ya fallecido presbítero D. Pascual Boronat, que se firmaba en otros muchos trabajos de erudición "L. de Ontalvilla". El futuro bienaventurado daba, andando el tiempo, las más sinceras gracias a Dios, porque en un tris estuvo en dos ocasiones, que no le colocara su señor padre, para el progreso de sus estudios teológicos, bajo la dirección de dos famosísimos ecle-

(1) La pieza natal del Patriarca es la habitación núm. 1 de la famosa y concurrida casa de huéspedes católica (hoy fonda) que acreditó en Sevilla el presbítero D. Simón de la Rosa. El edificio es no obstante señalado por las "Guías" como palacio digno de visitarse, entre las edificaciones platerescas de la gran ciudad.

siásticos, que no eran entonces sospechosos a nadie y eran venerados de todos, pero que más tarde fueron reconocidos y condenados por la Inquisición como herejes luteranos, los maestros Egidio y Constantino, canónigos magistrales de Sevilla, obispo de Tortosa el primero y predicador de Carlos V el segundo.

Gran alumno y en seguida catedrático de la Universidad de Salamanca, D. Juan de Ribera, por sus virtudes, talento y por el prestigio de su estirpe, fué a los treinta años obispo de la muy importante sede de Badajoz, con el honor del palio después, y al poco tiempo, a los treinta y seis años, hecho patriarca de Antioquía, *in partibus*, y arzobispo de Valencia. En esta designación no interviene ya, seguramente, razón alguna de familia, pues ya es Felipe II, y por razones de religión quien le nombra, y es San Pío V quien le preconiza; al hacerlo pronunció el integérrimo Papa dominico, palabras de tan inusitada alabanza como fueron las siguientes: "es cumbre de la España toda, raro ejemplo de virtudes y probidad, dechado de costumbres y de santidad, al punto que confundamos por él la humildad y la parsimonia. Y no sólo ejercita el cargo cual obispo, sino cual párroco, administrando los sacramentos y llegándose hasta las casas de los enfermos, y vive más vida monástica que no episcopal. Y así tantos obispos en España siguen sus huellas".

Fué en Valencia virrey y capitán general a veces, y hasta cuarenta y dos años prelado, hasta su santa muerte en 1611. Rica la mitra, riquísimo el prelado por su casa, su puntualísima administración le pudo hacer espléndidamente generoso con los pobres y con los muchísimos conventos de descalzos franciscos y capuchinos, descalzos agustinos y carmelitas que creó, además de colegios de moriscos y de su magna creación del Colegio de Corpus Christi o "del Patriarca", que además de alumnos universitarios de beca (Teología), hoy adscritos a las clases del seminario, fué modelo, acaso único en el mundo, de magnificencia en el culto. Y no sólo por el concurso de las Artes, de la música en especial, sino por menudísimas disposiciones del mismo fundador, todavía hoy cumplidas al pie de la letra. Para encender o apagar dos luces, salen ceremoniosamente dos sacristanes de los dos lados y a compás escalan las gradas, hacen sus genuflexiones y encienden o apagan con toda simetría. En todas las misas rezadas se da incienso al alzar a Dios. No se permite la entrada a las señoras devotas tocadas con sombrero, ni tampoco a las sirvientas con cesta u otro chisme. Detalles que se añaden a la más

puntual determinación de todo acto de liturgia, su precisa duración, etcétera, etc.

Su vida político-religiosa es, en cambio, de las más discutidas. Mantuvo en el reinado de Felipe III, desde Valencia, los extremos más discutibles de una orientación política que, si sintió Felipe II, de cuya figura de rey, como pareja, fué el beato la figura de obispo, no fué Felipe II tan inexperto que llegara a practicar: nos referimos a la expulsión de los moriscos, la oposición a todo trato de paz con Inglaterra y a todo intento de tregua con las provincias de Holanda. Felipe II, más intransigente, en intención, que su hijo y que su nieto, fué demasiado "prudente" rey para expulsar a los moriscos, como Felipe III, ni para celebrar, como Olivares y Felipe IV, el rompimiento con Holanda o con Inglaterra, los más graves acuerdos de los Austrias del siglo XVII.

La expulsión de los moriscos, la obra del beato Ribera (pues lo de Inglaterra y Holanda se acordó por Felipe III y Lerma contrariando su parecer), la hubo de concebir, eso sí, tras de muchas décadas de insistir con celo admirable en la campaña apostólica de catequización y verdadera conversión de los mal "conversos" moros.

D. Francisco Tarín y Juaneda, hoy cartujo en Miraflores de Burgos (hermano Bernardo), publicó en 1891 una verdadera monografía con el título de *Los retratos del beato Juan de Ribera* (1). Estudió hasta veinticinco retratos del Patriarca, de distintas épocas, y con verdadera erudición y de primera mano, los pintados en su tiempo, por el divino Morales o Vasco Pereyra, Vicente Requena, Alonso Sánchez Coello (?), Juan de Joanes, Bartolomé Matarana, Francisco Ribalta, el pintado a su muerte por Juan Sariñena y el pintado bien poco tiempo después por Jacinto Jerónimo de Espinosa (2).

(1) 68 págs., en 8.°, Valencia. Imprenta de Vives Mora, 1891. Es una tirada aparte, correspondiente al tomo V, cuaderno VI, de la revista de D. Roque Chabás, *El Archivo*.

(2) La atribución a Sánchez Coello es insostenible. Lo de Matarana es en los grandes "frescos" que llenan los paramentos de la Iglesia. En cuanto al retrato del Divino Morales o Vasco Pereyra, se hace preciso decir que se refiere a la tabla indiscutible de Morales estudiada por el profesor en su artículo del diario *La Voz de Valencia*, número de 23 de Marzo de 1916, titulado "El divino Morales, en Valencia".— NOTA DEL AUTOR.

Es la última una notabilísima tabla votiva y centro de un tríptico, cuyas portezuelas se incorporaron con ella en un retablo, obra indiscutiblemente encargada por el beato Ribera siendo obispo de Badajoz al pintor devoto, gloria de Bada-

El P. Tarín no tuvo noticia de nuestro cuadro de la Academia, del cual, hasta que lo descubrió nuestro profesor, no tenían tampoco idea los celosos colegiales perpetuos del Colegio del Patriarca. Y es con mucho, si no el más perfecto, sí el más importante retrato del fundador hecho por artista de su trato y amistad. En la misma Real Academia hay otro retrato del Patriarca, cosa del siglo XVIII, tomado del retrato de Ribalta (1).

En la Academia no existen antecedentes del gran lienzo que reproducimos. No figura entre los cuadros catalogados en los únicos catálogos impresos de 1818, 1819, 1824 y 1827. Pero, el estado en que se encontraba hace pocos meses el lienzo, en relación con tantos otros, ya indica su procedencia, seguramente que del expolio de D. Manuel Godoy, pues el populacho, enemigo del favorito, estropeó muchos de los cuadros que no llegó a quemar. El resto total de la colección ha venido a quedar en la Academia de San Fernando, salvo una parte (la más notable), de los mejores cuadros, que logró la princesa de Borbón, esposa de Godoy. que el juez de la causa se los fuera devolviendo, como cosa de la casa del condado de Chinchón. La Academia, además de cuadros buenos (to-

joz. Sobre esa tabla votiva, que representa al prelado muerto con el juicio de su alma, hay que añadir alguna explicación. El P. Tarín y Juaneda en su en general documentadísimo estudio, la dió como obra de Vasco Pereyra, pintor coetáneo portugués, pero residente en Andalucía, particularmente en Sevilla. El Sr. Tormo, suponiendo eso una verdad de las documentadas por Tarín, se basó en ello en su libro de 1902 *Desarrollo de la Pintura española del siglo XVI* para reconocer en Vasco Pereyra a un verdadero discípulo directo de Morales. En seguida el Sr. Ontalvilla, tan conocedor del Archivo del Patriarca como el mismo Tarín (ya entonces retirado a la Cartuja), impugnó la que creía opinión infundada de Tormo, al hacer una recensión del libro en el diario *La Voz de Valencia*, "Lecturas de la Semana" (Noviembre, 1902), afirmando categóricamente que de Vasco Pereyra no hay en el Archivo más referencia documental que la referente a la copia encargada por el Patriarca de la *Virgen de la Antigua* para una capilla de su Colegio. Demostrado eso y comprobado después por otra rebusca documental, no hay sombra de duda en que el cuadro votivo del que descubrió el Sr. Tormo como tríptico (de unidad de composición en sus tres piezas) es obra de Morales, de las más antiguas entre las más importantes, y en manera alguna obra del estilo de Vasco Pereyra, tal cual aparece éste en sus obras firmadas y documentadas (de Dresde y de Sanlúcar de Barrameda), ahora debidamente estudiadas. — NOTA DE LA REDACCIÓN.

(1) Signaturas 470 en papel losangeado y 157 en papel cuadrado, pegados. Fotografías Lacoste S. 449.

davía bastantes), *heredó* de Godoy los malos y medianos, incluso una media docena de retratos del favorito de Carlos IV y María Luisa (1).

Es lo más probable que el retrato del beato Juan de Ribera, sea el catalogado en la colección Godoy por el famoso francés Quilliet con estas palabras: escuela veneciana, retrato de Cardenal, de pie, catalogado entre los cuadros, muy de primera calidad (2). Para aceptar esa idea de la procedencia del cuadro de la galería del príncipe de la Paz, tenemos la circunstancia de que uno de los escudetes del lienzo, por ser el del Colegio del Patriarca, demuestra a toda evidencia que se pintó para el mismo. Y es sabido que Godoy logró (con compensaciones problemáticas), que le regalaran cuadros para su improvisada y soberbia colección muchas de las iglesias, conventos e instituciones docentes y benéficas de España, y aun de las españolas de Roma (3). Si, pues, nuestro retrato fué del Colegio y está en la Academia, conociendo la historia interna de los fondos de ésta, no cabe otra solución que la imaginada: donación del Colegio a Godoy, y expolio de Godoy conservado en la Academia.

El retrato que estudiamos no puede atribuirse sino a Ribalta (Francisco) o a Sariñena (Juan), los que retrataron al Patriarca en lienzo en los últimos años de su vida. Es en principio difícil separar en retratos la obra del primero, cuando no es de primer orden, de la del segundo, cuando más empeño pone en su labor, pues precisamente la documen-

(1) Además, una grande y fantástica genealogía, perfectamente iluminada, y el curioso cuadro alegórico de la inauguración, por Godoy, de la Enseñanza pestalozziana en España. También posee la Academia, y del propio fondo, un magnífico retrato de Jorge Washington, también regalado a Godoy al parecer, y obra firmada por el pintor José Perovani en Filadelfia en 1796.

(2) Para la equivocación del traje, basta la parte roja de los capisayos del prelado, como los que usaban los canónigos de Valencia, y extraños al verde o al morado privativos de la indumentaria episcopal. Quilliet no era demasiado puntual en tales cosas.

(3) Su mejor Tiziano (hoy en el Museo de Amberes) lo logró de las monjas de San Pascual, de Madrid; su mejor Van-Dyck (hoy en la colección de Lord Egerton) lo logró de la casa española de S. Giacomo degli spagnuoli en Roma. Varios cabildos y colegios y conventos le enviaron retratos viejos de cuantos Godoy, presuntos parientes del favorito, figuraban en sus galerías icónicas (hoy, todos, en la Academia).

Del expolio de Godoy guarda la de San Fernando los retratos de mercedarios, de Zurbarán; el Crucifijo, de Alonso Cano; el Cristo a la Columna, del mismo; la predicación del Bautista, de V. Carducho; el Cristo con Pilatos, de Morales; el Battoni, etc., etcétera, y las Majas, de Goya, trasladadas al Museo del Prado.

tación del Colegio revelada por el citado Boronat en el estudio ya mencionado, no da bastante luz, pues se abonaron retratos de varias personas al mismo tiempo a los dos pintores y no se puede hoy hacer fácilmente la separación por no verse firma alguna en los lienzos del Colegio.

Pero Ribalta tenia, como artista de técnica nada arcaica y más *seiscentista*, notas de contraste de color, que no se ven en la obra francamente *cincocentista* de Sariñena. En nuestro cuadro, el oscuro general produce, por contraste, del todo ribaltiano, un efecto de gran valor en los rojos y en los blancos, y el rojo es muy intenso y en oscuro, y el blanco muy vivo, pero en zonas pequeñas, el rojo y el blanco ribaltianos. Sariñena era más bien colorinista, sin sentir, como sintió Ribalta, la necesidad de la unidad lumínica o pictórica del cuadro.

El retrato del Beato, pintado por Ribalta y conservado en el Colegio, es de busto, y obra, en la cabeza, de una perfección y de un modelado, que es verdad que faltan en la cabeza de la Academia, que es la parte menos inconfundiblemente ribaltiana del cuadro. Aquél es un busto, apenas prolongado, que se reprodujo a la cabeza de un pequeño *Album* de las obras de Arte que publicó el Colegio en 1893 (1). Hecha la debida comparación, se ve en seguida que aquí, como tantas otras veces en la Historia de la Pintura, el pintor hizo un felicísimo retrato en busto, con cabeza más directamente estudiada del natural, y que después se le encargó el más aparatoso retrato de cuerpo entero, pintado con mucho menos espíritu de análisis en la cabeza, copiándola el pintor de la otra con alguna rapidez, y preocupándose del efecto total, aquí logrado por Francisco Ribalta con toda felicidad.

Este es, en resumen, el estudio de nuestro profesor, hecho en la clase, ante el mismo lienzo, que todos pudimos examinar descolgado, bien á la vista y con todo detalle.

FEDERICO RODRIGUEZ DEL REAL

(1) "Alabado sea el Santísimo Sacramento. 1893. R. Colegio de Corpus Christi", dice la encuadernación, y sin textos ni portadas forman el álbum 20 fotograbados del retrato aludido, vistas de lo arquitectónico, ocho grandes frescos de Matarana, el gran cuadro de la Cena, obra maestra de Ribalta, el relicario y la custodia. Se publicó el álbum en la ocasión del primer "Congreso eucarístico nacional" entonces celebrado en Valencia. Medidas dèl librito 11 × 16 centímetros.

EXCURSIÓN A LEBRIJA

Las obras de Pablo Legot y Alonso Cano

Lebrija no es sólo la patria del primero de los grandes humanistas españoles; tiene, con tan augusto recuerdo, otros muchos títulos para solicitar en visita a los amantes del pasado de España, con ser una población bien pequeña.

Si; a Antonio de Nebrija —él prefería para nombre de su patria la *nebrys*, la piel de cabrito de las divinidades dionisiacas—, al primogénito de sus hijos, con primogenitura de predilección, honra la villa con el nombre de una calle recta en declive, y con un monumento (busto en bronce) en el centro de la grande, soleada y bien arbolada plaza del pueblo; porque en eso de los nombres de calles, tiene Lebrija un privilegio único (que yo sepa), pues ahora, cuando todas las glorias pasadas y archipasadas, presentes y archipresentes de la humanidad, de la nacionalidad y de toda ciudad o villa logran los honores de una rotulación — hasta los más insignificantes majaderos o majadores de la politica menuda — cae en Lebrija el curioso excursionista en la cuenta de un general y nada perdonable olvido..., que Lebrija no ha padecido por cierto: en Lebrija, en viejo rótulo, en la parte antigua, en calle rampante, escalonadas las cuestas (lo que llaman en italiano *cordonate*), hay una calle inesperada, rotulada de "Adán y Eva".

Con la satisfacción de haber "rotulado" allí a nuestros primeros padres, se junta la de haber edificado en el cerro de la vieja ciudad una segunda Giralda, que a distancia, desde la estación del ferrocarril y cuando no se puede medir esa misma distancia, bien resulta otra Giralda de Sevilla, gentil cual ella es, proporcionada como es ella, y como ella parlera y confiada y comunicativa. Aún vista de cerca, notándose que sus órdenes de ventanas también montan gradualmente, no estando al mismo vulgarísimo nivel, gusta esta Giraldilla sin giraldillo, y digo

sin giraldillo, porque si esta veleta tiene el mantón, no tiene el cuerpo vivo de la figura victoriosa que corona de Sevilla la torre.

Y yo diré que en algo gana a la metropolitana la Giralda nebrissense: en uno solo de los puntos de vista, con tenerlos incomparables y tener tantos distintos la Giralda de Sevilla. Ésta (hay que confesarlo) se acompaña mal con los flameros Renacimiento y los feos divorciados arbotantes de la cúpula de la Sacristía mayor, mientras que la Giralda, toda Renacimiento, de Nebrija, halla (por gracioso viceversa) la compañía moruna, que sus líneas pedían del trasdós de pelotas de siete y dos medias cúpulas ciegas de Arte árabe, amontonamiento de *cubas*, que ahí es donde se nota que es característica de lo árabe que falta (falta a la vista al menos) en casi todos los monumentos arábigos de España. La media naranja al pie de la letra, la media esfera sin tambor, sin montura, sin techumbre, sin tejas, y desde luego sin linterna, y la media naranja al lado de otras varias medias naranjas, eso no lo vemos, y eso se ve, alineado pero variado, al pie de la seudo-mauritana Giralda de Lebrija, cuando se baja de los arruinados enormes muros del gran recinto del castillo, por callejas raras, sólo formadas de espesísimos y altos setos de chumberas de las más punzantes del género; paisaje perfectamente oriental que ya, sólo, vale la molestia de la visita.

Para lectores habituales de nuestro BOLETÍN el misterio queda aclarado. Esas hacinadas medias pelotas son las cúpulas arábigas de la mezquita estudiada con todo detalle en nuestra Revista por el benemérito investigador D. Adolfo Fernández Casanova. Regístrese la publicación y se hallará con el sistemático y razonadísimo texto del "decano" de nuestros arquitectos-arqueólogos (1), los dibujos, plantas, alzado de esas partes interesantísimas de la mezquita mayor de Lebrija, tan interesante y tan única en la Historia monumental de España. Y si se demostrara (entiéndase bien) que no fué mezquita sino iglesia mozárabe, ni un punto se rebajaría su interés, y tan única quedara como hemos dicho.

Única (en otro concepto) no es en Lebrija, pues arriba, en un extremo de las dos largas y estrechas mesetas altas del fuerte de tan ingentes murallones de hormigón, hay otro templo cristiano, Santa María del Castillo, que parece mezquita y aún recuerda a la sinagoga magna de Toledo y a la ya quemada de Segovia. Son tres naves, de armadura cubier-

(1) Se escribía el texto de esta nota excursionista pocos meses antes del fallecimiento de nuestro ilustre consocio.

tas (conservando tal en la del centro), separadas por arcos de pronunciada herradura, creo que tres por cada lado. Una renovada dependencia del templo (no sé si el presbiterio), muestra al exterior otra pelota, otra cúpula o *cuba* a lo arábigo, que allí, entre los hormigones de torres que desprecio al aire fueron, derrumbadas ya a la fuerza de su gran pesadumbre, dice muy bien, y todavía dice muy mucho mejor el auténtico arco de herradura (herradura apuntada cual la de los arcos sobre pilastras, de aristas muertas, del interior) que del ingreso del monumento se deja ver del exterior, aunque tapiado. Atalayando desde encima de aquellos rotos muros, se ven brazos del ya perezoso Guadalquivir, lagunas temporeras y marjales en la llanura, en aquella tierra baja, que bordea, llena de precauciones, la vía férrea de Sevilla a Cádiz. En los cerrillos se ven los olivares y los naranjales, y en el camino municipal de la estación los australianos eucaliptos, y alrededor las casitas y las barracas, y los nopales y más nopales (o chumberas), y en Diciembre sembrados primaverales y en el cielo (tras de noche sevillana archi tormentosa, de ventarrones y de chaparrones) y en el caserío la nobleza y la alegría populares y el carácter, todavía intacto el carácter; que son todo partes para alabar a Dios y para bendecir y alabar al sano, instructivo y cual ninguna otra cosa deleitable Espíritu del Excursionismo.

Antes de meternos en Santa María de la Oliva o Santa María la Mayor (para todo lo que no sea moruno, ya estudiado por el Sr. Casanova en la Revista), acabemos de decir que todavía hay en el pueblo algún templo interesante, aún no habiendo visitado (en rápida visita), sino el de los franciscanos y el de las monjas franciscas concepcionistas. En ambos, con ser barrocos ya, noto (llegando de Castilla) una nave de cañón seguido, con arcos fajones, aunque pequeños, que apean en repisa. Menos insignificante es el detalle de la carpintería de lo blanco, en el segundo convento, con labores de lazo en la tribuna del coro (alto) y con casetones (no precisamente artesonados), en el techo plano de la sacristía, puesta detrás, en el eje de la iglesia, que es de una nave. El tramo de honor (como sitio de un crucero que no se acusa) tiene más alta pero vaida la bóveda. Los retablos son churriguerescos. Es la portada grandiosa e interesante, con herrajes y aldabones en los batientes de la puerta, casi tan hermosos como los de la iglesia mayor. Aquella, por uno de sus lados, calle (estrecha) de "Monjas" (sabido es que en Sevilla los nombres de las calles no están en genitivo) tiene atravesados de parte a parte, cual

bajos arbotantes de la iglesia, tres o cuatro semi-arcos robustísimos que apean en el suelo. Blanqueados, por supuesto, como las casas, y salvo los balcones, rejas salientes (y sobresalientes pedestales) y las puertas: Andalucía, pura, típica y riente siempre.

Iba a Lebrija a ver a Legot, a conocer al fin, a acabar de conocer al fin, al estos añitos últimos bien zarandeado Pablo Legot.

Hasta esa aludida fecha, su nombre no sonaba en la Historia del Arte peninsular, aunque se mantenía en las citas documentales de algunos libros. De repente, a competencia, con igual prisa para lograr precedencia en el golpe, escribieron de Pablo Legot, el alemán Doctor August L. Mayer y D. Enrique Romero de Torres (1), ambos, juntos antes, habían comentado algo las obras de Legot de la provincia de Cádiz (en Espera y en la Catedral gaditana) y esto de Lebrija que íbamos a ver. El Dr. Mayer se lanzó decididamente a crearle en Europa una nombradía, atribuyéndole, desde luego, un excelente cuadro del Museo de Budapest (*Abrazo en la Puerta de Oro de San Joaquín y Santa Ana*), una pequeña repetición del mismo del Museo de San Petersburgo y el ya famoso cuadro de la *Adoración de los Pastores*, de la *National Gallery*, de Londres, antes atribuído a Velázquez y después (y a iniciativa de D. Aureliano de Beruete, padre) llevado a la atribución a Zurbarán.

Eso era casi lo mismo que poner a Legot, al antes olvidadísimo Legot, a la altura de los primeros prestigios del Arte español, al igual de Zurbarán y al nivel del Velázquez de la juventud. Todavía, advirtiendo, que ni Romero de Torres (menos ambicioso en su revindicación *legotiana*), ni el Dr. Mayer (verdadero padrino del resucitado maestro) conocían a la sazón el cuadro auténtico de Pablo Legot, el *San Jerónimo* (*riberes-*

(1) August L. Mayer, "Pablo Legote", en *Cultura Española*, núm. 16 (1909), página 788 y siguientes, y en *Reportorium fuer Kunstwissenschaft*, XXXIII, pág. 389 y siguientes.

Enrique Romero de Torres, *Revista de Archivos*, 1910.

Antecedentes (que se habían dejado en olvido), en Conde de la Viñaza, *Adiciones*, tomo 2.°, págs. 330 y 331, y base del estudio, en Miguel Mancheño y Olivares, *Curiosidades y Antiguallas de Arcos de la Frontera*, pág. 19 y siguientes.

El Dr. Mayer repitió, resumió y retocó su estudio sobre Legot en *Die sevillaner Malerschule*, Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1911, págs. 130 a 137, y lo dió más resumido en el tomo 2.° (págs. 50 a 54) de su *Geschichte*, después citada.

co, o entre *riberesco* y *perediano*), que tan en malas condiciones de luz se conservaba ignorado en la sacristía de la capilla de la Antigua, en la Catedral de Sevilla, donde ahora se conserva también, algo menos empolvado, y después del feliz hallazgo de su firma: cuadro de caballete este último, distinto de los de retablo del propio autor, y bien superior a ellos en técnica pictórica, con no ser una maravilla tampoco (1).

En Lebrija, en esta iglesia mayor, es hijo de la colaboración de Pablo Legot y de Alonso Cano el retablo mayor, correspondiente a aquella época de la vida del segundo: al período sevillano, en que se dedicaba apenas a la pintura todavía, y muy de lleno al cultivo de la escultura. Los lienzos son de Legot; de Cano las espléndidas esculturas. Fechas, 1628 a 1638, que son las extremas de tratos y pagos que ofrecen los documentos.

Damos a nuestros lectores en fototipia la reproducción del retablo, por una bella y nada fácil fotografía de D. Manuel Gómez Moreno Martínez, que por desgracia, desde el punto de vista, obligado, para alcanzar el conjunto, tomó las estatuas de San Pedro y de San Pablo en una de las siluetas menos bellas y menos significativas. Los lienzos (cuatro al menos) *dicen* bastante en la reproducción, para haber sido tomados de lejos y por sólo el efecto del conjunto.

Los dos lienzos grandes, verá el lector (fijándose bien) que representan la Adoración de los Magos (a la izquierda del espectador) y la Adoración de los Pastores (al lado de la epístola); encima caen un San Juan Bautista y un San Juan Evangelista, indescifrables casi en nuestra lámina; al centro la Ascensión; en los áticos laterales los lienzos de María Anunciada y del Arcangel de la Anunciación, Gabriel, integrando con ambos, a distancia (como tantas otras veces, en los siglos medios) una sola composición.

Las espléndidas esculturas, bien se ve que son el Crucifijo y San Pedro y San Pablo, arriba. Y no se ve tanto la también hermosísima de la Virgen Madre en la hornacina churrigueresca. La damos aparte, en otra fototipia, debiendo advertir yo que no la vi, por hallar el retablo con postizos de las fiestas de Navidad, que confieso que no intenté apartar, porque no tenía la Madonna anotada, ni en mi memoria, ¡que fué una lástima!

(1) Publicado en nuestro BOLETÍN, año 1916, a la pág. 238.

Daría, en notas, las descriptivas, y bien apuradas, referentes al color de los cuadros, pero son detalles cuya utilidad solamente se siente cuando se estudian otras obras repetidas o similares del propio pintor o de otro pintor de la misma escuela. El Dr. Mayer, por su parte, da textos semejantes, escritos los míos con independencia de los suyos, y no me decido a que queden aquí copiados, ni siquiera en la letra menuda de las notas, aunque leyéndolas se podría deletrear mejor la fototipia.

En resumen, Legot, el Legot de Lebrija al menos, no merece apoteosis ninguna. Es verdad que algunos de los lienzos están poco tirantes, formando bolsas, llenos de polvo y rechupados del sol (que a algunos les caerá directamente en las horas primeras de la tarde) y necesitados todos de refrescamiento. Pero, en suma, viéndose maestría a veces en el pintor, se ve que no puso para Lebrija demasiado cuidado en la labor, y en manera alguna se acredita como el mejor discípulo de Roelas (que dice Mayer) ya que no le tomó ni lo más hondamente privativo al estilo del maestro, ni lo más aparente de su manera, tampoco, siendo aquí el estilo de Legot más bien un eco, y un eco pálido y vulgar, del estilo de aquellos dos espléndidos cuadros del gran retablo de la Universidad de Sevilla, tenidos siempre como obras de Francisco Varela, aunque nunca se ha producido el documento que lo demostrara (1). Aquí Legot se diría un discípulo de Varela y no de Roelas, y bien inferior a Varela, además.

El cuadro de la Epifanía es de los mejores de éstos, duro también, pero con tipos del natural estudiados, en factura inferior a la de los aludidos lienzos de Varela y sin aquella felicidad de éxito. El de los Pastores es el mejor, y con todo sigue la dureza y la ejecución elemental, tan elemental, que a trechos recuerda al Juan del Castillo (los grandes cuadros del Museo de Sevilla), pero dibujando del natural, hallando tipos, actitudes expresivas y caras significativas. La Ascensión es bastante menos agradable. El evangelista Juan es de feliz actitud y expresión. El

(1) Es tan antigua y tan fija la distribución de las obras del retablo mayor de la Universidad entre Roelas, Varela, Pacheco y Montañés, que desconociendo la fuente, se hace preciso pensar en que alguno de los antiguos jesuítas de aquella casa de la Compañía dió las noticias leídas por él en el Archivo de la Comunidad, o bien en algún libro inédito de la Historia de la Orden. Eso, o cosa parecida, ha ocurrido varias veces en noticias aportadas en el siglo XVIII, cuando estaban intactos los archivos, habiéndose a veces confirmado más tarde documentalmente.

Bautista ofrece un retrato, de frente, sin grandiosidad alguna. La ejecución en la Anunciada es la más elemental. Lo más magistral, entre las siete pinturas, es la cabeza del niño Jesús, en el lienzo de la Epifania, de felicísima expresión.

La impresión, medianeja, de los cuadros de Legot en Lebrija, puede que se deba (como en tantos otros casos) a la idea del pintor de que pintaba para una villa arrinconada en vez de hacerlo para la docta y *dilettante* ciudad de Sevilla.

Puedo imaginar esto, al punto mismo de hacer un descubrimiento. Existe en la Universidad de Sevilla una bella Inmaculada, atribuída a Zurbarán (?), de que conocí otra réplica allí, en colección particular (la de D. Olegario Peralbo). Basta ver en el retablo de Lebrija la figura de María Anunciada para reconocer el mismo modelo de mujer, tipo muy particular, y seguramente de la personal predilección de un mismo artista: la Inmaculada es de Legot, seguramente. Pero con esta diferencia de mérito o de empeño: que la Inmaculada, está hecha con todo cuidado y estudio y atención, y la Anunciada está hecha aprisa, para puesta en alto, en ático de retablo, en iglesia poco visitada, de villa en realidad muy olvidada.

No sintió Alonso Cano (por el contrario) semejante acomodaticia idea, semejante menosprecio en la tarea y un atenerse tan holgazán a la particularidad del encargo al labrar las estatuas del retablo de Lebrija que a su difunto padre, el ensamblador Miguel Cano, se había confiado en el contrato que inició la labor total de la obra. Es verdad que de Alonso Cano sabemos cuánto se retardaba y se encalmaba en los encargos, pero vemos que trabajó siempre con el alma despierta y vibrante de emoción, y que sin esa divina gestación de la creación artística, no concebía que se pudiera hacer nada, lo están demostrando todas sus pinturas y todas sus esculturas y todos sus dibujos auténticos. Era como los oradores que callan cuando nada serio tienen que decir.

El retablo, arquitectónicamente, tiene ya muchas de las notas definitivas del estilo arquitectónico peculiar de Alonso Cano. Sirva de ejemplo la supresión del arquitrabe y friso en los intercolumnios, dejando sin enlace los arquitrabes y frisos de los dados que apean en las columnas, manteniendo a éstos sin otro enlace que el de la cornisa.



Fot. de M. Gómez Moreno. Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Retablo mayor (1628 a 38) de la parroquia de S.ª María de la Oliva, en Lebrija (Sevilla). Pinturas de PABLO LEGOT
Esculturas de ALONSO CANO

El retablo está dorado, sin más uso del estofado que en los ropajes de la soberbia estatua de San Pedro y de la de San Pablo (a nuestra derecha) cuya cabeza, notabilísima, la vino a repetir tantos años más tarde, Alonso Cano, en la colosal de la Catedral de Granada. Son de color, también, las pencas de las guirnaldas y de las repisas, cuyos frutos y cuyas flores van sólo doradas (1).

El San Pedro vale cual un Donatello de los *valientes*, sobre todo visto (a gemelos) desde el crucero del lado de la epístola. La policromía, que seguramente decidió su autor, es de una encarnación muy tostada, con la pelambrera oscura; es muy dorado, con notas de color, a rayas, todo el ropaje; la encuadernación del libro es oscura con imaginados grabados a hierro: dorados. Es varón que piensa hondamente, mostrando el dominio ganado sobre lo bravío de su carácter, y, cual enrollado resorte de relojería, dando a la vez evidente la energía del genio y la bondad, ya armónicas, impuesta la segunda a contrapelo del propio temperamento. Es ya San Pedro, y todavía es el viejo Simón, convertido. El modo de componer el ropaje es digno del rejo de un hombre tal, como el que acertó a crear aquí Alonso Cano.

San Pablo ya es otra cosa, ni de lejos tan en las cumbres del Arte: ni el tipo ni la expresión, ni los forzados ropajes. Todavía es una obra tan indiscutiblemente auténtica como la otra....; mientras que los dos angelucos de los frontones (en verdad, llenos de polvo) no acertaran a gustar a nadie, ni a tenerse por muy auténticos.

La cabeza muerta del Crucifijo es también de las cosas magnas de la Historia del Arte en España. El desnudo cuerpo (todo en tono cadavérico, y bien semejante el del paño superfemoral) apenas logra no servirle de estorbo a la hermosa cabeza, pero no pasa de ese efecto no negativo.

Esa cabeza (de pelo castaño oscuro), meramente muerta, sin alcanzar grandeza en su concepción ni en la expresión, es de aquello que se señala como *ex ungue leonis;* pero la de San Pedro, y el San Pedro, todo entero, es lo primero de lo primero.

Repito que, inadvertidamente, dejé de buscar y no vi la Madonna. Supla por mi pobre juicio, la exactitud de la fotografía del Sr. Gómez Moreno que publicamos aparte. Aparte he dicho, pero publicando en la

(1) Pintura decorativa plana, sólo se ve debajo de los lienzos de los Pastores y Magos. Los tableros del estilobato son hoy verdoso oscuros, a vetas.

misma lámina, como término de comparación, otra Madonna, bien similar del maestro de Cano: de Martínez Montañés.

En el taller sevillano, famosísimo y solicitadísimo, de Montañés, se formó escultor Alonso Cano, y, seguramente, que muchas obras, en los años de aprendizaje, las labraría el discípulo de Granada, aunque las cobrara y las hubiera contratado el maestro de Alcalá la Real, cuya fama y negocio llenaban España.

Puestas al lado la Madonna del maestro (la de las Cuevas, Museo, en Sevilla) y la Madonna del discípulo (la de Lebrija), pronto se ve qué nota más íntima, más honda, más vibrante, de tanta mayor exquisitez, de tanta mayor feminidad y blandura, venía a ser la muestra todavía juvenil del arte del joven Cano, del más espontáneamente y a la vez más delicadamente artista de los artistas de España.

Por las estatuas de Alonso Cano se debe hacer la visita a Lebrija, si no hubiera otros motivos. Y de ellas, el San Pedro, la misma Virgen, la cabeza del Cristo, debieran estar reproducidas en los Museos de Reproducciones del mundo, y además multiplicadas por medio de bronces artísticos, popularizadas por todos los medios modernos de la educación artística.

¡Qué España ésta, de tantos soberanos rincones *inéditos!*

Iba a finalizar este artículo excursionista, olvidándome de una perla también conservada en su iglesia principal, en la entrada de la sacristía: es una tablita de palmo y medio de anchura, representando a la Virgen con el Niño, obra atribuída a Michiel Zithium o Zittoz por el Dr. Mayer en el último de sus libros (1). La Madre, vestida de rojo y azul, busto, con el óvalo de la cara estrechada en la barbilla algo retirada (tipo particularmente interesante), tiene la mano derecha sobre un libro abierto y en la izquierda a Jesús dormido, que le tiene puesta en el pecho la manecita derecha y apretada la izquierda no se ve si apoyada en unas ramas florecidas. El empeño de hacer trasparente el velo y tantos otros detalles saben a lo más puro flamenco del 1500, pero otras cosas nos

(1) A. L. Mayer "Geschichte der spanischen Malerei", Klinkhart und Biermann, 1913. I. p. 148. En su anterior libro de 1911 *Die sevillaner Malerschule*, pág. 28, se describe con más extensión que en mis notas, sin atribuirla a artista alguno particularmente.



JUAN MARTINEZ MONTAÑES (n. 1568 † 1649)
La Virgen de las Cuevas con el Niño, de la Cartuja
MUSEO DE SEVILLA



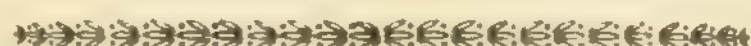
Fot. de Sr. Conde Moreno — Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

ALONSO CANO (n. 1601 † 1667)
La Virgen con el Niño del retablo mayor de Lebrija (Sevilla)

llevan a creer que es obra hispano-flamenca, sea o no de Zittoz, identifiquese o no (como piensa Mayer) con una tablita del inventario de la Princesa Margarita de Austria, la viuda del Príncipe de Asturias D. Juan, según la idea que ya apuntó Justi, sin formalizar la atribución (1).

Es la perlita de la parroquia de Santa María de la Oliva, de Lebrija, templo, como arquitectura, tan de antes estudiado en nuestro Boletín.

Elías Tormo



Retales, virutas, cizallas...

Otra tabla desconocida de Juan de Flandes.—No la conozco sino por fotografía, en parte tan deficiente que no se puede pensar en fotograbarla ni menos en hacer de ella fototipia.

Es un deliciosa Adoración de los Magos, en ruinas en que se ven ventanales, con claraboyas góticas, flamígeras. En el centro y de frente, y con dorsal de brocado, cual figura central de retablo, la Virgen sentada, con el niño desnudo en brazos, cabezas absolutamente inconfundibles como del tipo de Juan de Flandes; en la fotografía no se ve (por causa de reflejos) la mitad de la izquierda del espectador; en la derecha se ven de pie, al Rey negro y otras figuras. "El estilo parece flamenco, con extraordinaria afición a pintar las piedras preciosas y objetos varios y ricos; el acabamiento y finura no son extremados", nos decía nuestro desconocido favorecedor en carta recibida. El aludido Sr. D. Mariano Cagijal (a quien debemos las más cumplidas gracias, hace tiempo) nos ofreció antes otra pequeña fotografía del retablo escultórico, en el que (al labrarlo, seguramente) ya se incorporó la preciosa tabla. El tal retablo, según sus comunicaciones, es de la capilla de los Huydobros en Cervera de Río Pisuerga, en iglesia que según alguna referencia documental (añadía el Sr. Cagijal) pudiera referirse al año 1530. Pero el retablo es demasiado francamente gótico en la talla decorativa, ya que no en lo escultórico, para retrasarle tanto la fecha, al parecer poco anterior. Las esculturas, de la escuela de Vigarni acaso (a juzgar por esta segunda diminuta fotografía) y muy bellas, representan a izquierda y derecha de la tabla, a tres varones orantes, amparados por Santa Elena, y a tres damas, también arrodilladas, amparadas por San Andrés; encima, bajo cinco doseles gótico-flamígeros, a María y Santa Ana sentadas, con el niño Jesús sobre las piernas de la madre y dirigiéndose a su abuela, y al Bautista y San Antonio de Padua, a los lados. Todo en hornacina conopial de piedra, cuyo centro se eleva (fuera de la fotografía, y según el Sr. Cagijal), donde hay una Pietá (entre dos escudos) campeando al alto del paramento. Es curioso ver que el escultor se sometió a la influencia del estilo del pintor, de quien acaso recibiera los dibujos de su trabajo. Toda la obra es, la talla como la pintura, en verdad selecta.—*E. Tormo.*

(1) Karl Justi, *Miscellaneen*, t. I.

Acerca del Retablo del Bautismo, de los Masip. en la Catedral de Valencia

Con fecha 27 de Julio último recibióse en nuestra Redacción una amable carta de Londres, en la que una lectora inglesa de nuestra Revista, Miss C. Jocelyn Foulkes, nos demostraba un singular interés por saber si en algún número no recibido en Inglaterra, por retrasos de los correos en tiempo de guerra, se había hablado en ella (como se anunció) del retrato del Venerable Agnesio, del gran cuadro que reprodujimos en el año 1916, a la página 230.

El interés (que tanto agradecemos a la gentileza de nuestra lectora) tuvo su explicación, bien interesante, en los párrafos siguientes, que traducimos de una segunda carta, contestación a la nuestra. La fecha, 18 de Agosto:

Es interesantísimo el problema del cuadro del Bautismo, equivocándose en absoluto A. Mayer al relacionarlo con una composición de Sebastián del Piombo. El cuadro de Valencia, a mi parecer, está tomado del *Bautismo de Cristo*, obra de Cesare da Sesto, en la colección Scotti de Milán. No habiendo visto el cuadro de Valencia, no me atrevo a opinar sobre la ejecución, siendo tan fácil errar juzgando por meras reproducciones; el carácter de Cesare da Sesto, sin embargo, es aquí evidente, y muchos detalles nos llevarían a pensar que el cuadro de Valencia fuera de su mano misma. Sin embargo, vos creeis que es obra de un maestro español y probablemente de Masip *senior*. En tal caso, el problema a resolver es éste: ¿Cuáles han sido las relaciones de Agnesio con el pintor de Milán? El cuadro de Cesare se pintó, según creo, para esa ciudad (Vasari lo menciona en la casa della Zecca, y fué más tarde cuando pasó a la colección de los Duques Scotti). Tomado cada detalle del cuadro de Valencia al de César, no puede pensarse en que se basara tan sólo en un dibujo del maestro; al contrario, habrá que suponer un muy atento estudio del cuadro mismo, a no imaginar relaciones personales directas con César. Siendo tan misterioso todo cuanto al presente sabemos del pintor milanés (se le cree muerto en 1521, pero de su vida y de su desarrollo artístico apenas sabemos nada), la historia del donador del cuadro de Valencia, pudiera dar alguna luz para el esclarecimiento de la biografía del pintor lombardo. De todos modos, la relación hipotética sería muy interesante, aun no logrando un resultado cierto. Del *Bautismo Scotti* no existe, desgraciadamente, fotografía alguna. La composición la reprodujo Fumagalli, en su libro: *Scuola di Lionardo da Vinci in Lombardia*, 1811, grabado muy malo. Pero en la *Obra* de Cesare, reproducida en fotografías, se ven casi todas las características que se hacen notar en el cuadro de Valencia. Yo no puedo actualmente proseguir en ese estudio, sino en instantes libres, ocupada como estoy todo el día en trabajos para la guerra....., etc.

C. JOCELYN FOULKES

BIBLIOGRAFIA

Pelayo Quintero.—*Cádiz: primeros pobladores; hallazgos arqueológicos* (*Obra de vulgarización histórica*).—XX + 134 págs. de 21 14 centímetros con 49 láminas (fotograbados), 4 grabados de viñeta y 4 mapas y planos.—Cádiz, Sociedad del Turismo, 1917.

Nuestro ilustrado e infatigable consocio, cuya lista de publicaciones alcanzaba ya la veintena, nos ofrece en este nuevo libro una información total y resumida del tema, a base de otros trabajos suyos en la nuestra y en otras revistas. El álbum de tantas láminas es curiosísimo y bastante completo en su información gráfica.

Debe tildarse de inexactitud el último extremo del título: será obra de vulgarización, pero es además de síntesis, una exposición, en nuestro sentir hipotética, del gran problema de cuáles fueron los primeros pobladores de Cádiz. El autor, por los tres caminos del estudio de los textos griegos y latinos, del examen de los esqueletos humanos descubiertos (particularmente de los cráneos), y del estudio de las antigualIas funerarias y arquitectónicas por él y por otros desenterradas en el suelo gaditano, llega a la ya hoy inesperada solución de que los primeros habitantes fueron de una tribu hetea, y que fué después cuando llegaron los fenicios.

Debe leerse la alegación honrada del Sr. Quintero en pro de la autenticidad de las figuritas de Cinocéfala y de Pigmeo, de que tanto y tan sordamente se ha hablado estos años últimos.

El Sr. Quintero es uno de nuestros más entusiastas y honrados excavadores.—*E. T.*

Pedro Bosch y Gimpera.—*La cultura ibérica: conferencia donada al Ateneu barcelonés*.—20 págs. de 20 × 13 centímetros con 32 figuras y 2 mapas en 11 láminas de fotograbado.—Barcelona. Extracto de Quaderns d'Estudi, 1918.

De esta nueva cartilla sintética del joven catedrático de la Universidad de Barcelona, repetimos, sin tilde de modificación, lo que dijimos el año pasado de su otra cartilla (perdónesenos la cara palabra): "L'Edat de la Pedra". Como allá, repetimos acá: El estudio es sintético; pero en síntesis de gran precisión y doctísima integridad, alcanzando a resumir todos los trabajos más recientes en todos los países. Y no necesito dar también por repetido el concepto último de mi aludida nota bibliográfica (BOLETÍN, XXV, 67).—*E. T.*

Joseph Gudiol y Cunill.—*L'Indumentaria litúrgica: resum arqueologich*.—44 págs. de a 19 × 14 centímetros con 8 figuras grabadas y un gráfico muy completo puesto en la cubierta.—Vich, Museu episcopal, 1918.

Es otro librito de oro, es decir, otra cartilla de admirable síntesis, en que hay más información que palabras, arqueológica e histórica. Todos (¡cuántos!) los que lamentábamos que el doctísimo director del Museo de Vich no reeditara su buscadí-

simo manual de Arqueologia sagrada, hemos de celebrar la publicación de estas cartillas sapientisimas, de las cuales ya parece que ha publicado otra "Resum d'Arqueologia cristiana" (serie "Minerva" de a 35 céntimos, ya citada por nosotros (BOLETÍN, V, pág. 67), preparando ahora los tomitos de "El Mobiliari liturgich", "Epigrafia, Paleografia y Diplomática" y "La Iconografia religiosa". Sólo personas que dominen hasta la saturación los temas particulares y la disciplina arqueológica entera, como el Presbitero Gudiol, pueden hacer resúmenes tan bieves y tan útiles.—*E. T.*

Anselmo Gascón de Gotor.—*El Corpus Christi y las Custodias procesionales de España.*—160 págs. (una hoja postiza añadida de dedicatoria) de a 24 × 15 centimetros con 23 láminas al fotograbado, y otra lámina del retrato del autor.—Barcelona, "Estudio", 1916.

Obra de más empeño, pero menos fraguada que las muchas que el incansable autor ha dedicado al estudio del Arte aragonés. En realidad, el autor conoce sólo por referencia o fotografia la inmensa mayoría de las custodias que estudia, es decir, 40 originales o platerescas (en discutible maridaje), 31 "clásicas", 11 barrocas y 11 de los siglos XIX y XX (según el indice especial). El Sr. Gascón de Gotor, al caso, ha resumido lo que se dice en bastantes libros y en algunas revistas y periódicos, y, además, ha recurrido a buscar corresponsales ilustrados (a veces logrados, a veces no) en cada una de las poblaciones de que tenia idea de que se conservaba una custodia. Las "papeletas" (admítase la frase) que integran así el libro, son de una evidente utilidad y de un utilísimo agrupamiento, pero al fin no son sino materiales para el estudio a hacer. Consecuencia del método de trabajo es (y consecuencia inevitable) que el valor de las palabras sea distinto en cada página según quien era el que las usaba en textos impresos o epistolares. El Sr. Gascón de Gotor, no habiendo juzgado en general *de visu* (para ver la magna custodia toledana, tan vista por todos, dice que pudo aprovechar la ocasión del VI Congreso Internacional de Arquitectura), sólo juzga las custodias por el aspecto general, líneas de silueta y aire de esbeltez o de pesadez; del mérito técnico, del valor de lo escultórico (tan vario, aún en obras de un mismo artista), no puede decir nada, y, efectivamente, nada dice, obrando con toda honradez. En eso de la técnica hay cosas que dejan perplejo al lector. Por ejemplo: en la custodia de la Seo de Zaragoza, en la que tras del señor Abizanda (a quien tan justamente alaba el autor) expone la parte del insigne Damián Forment, en los modelos de las esculturillas, añade que estas son repujadas y nos parece (sin haberlas palpado) que sería cosa rarisima, pues tales figulinas suelen ser bien macizas. También cabe al lector una duda, al porfiar en èl recuerdo personal, de que no hay lo que técnicamente se llama filigrana, en la parte alta, tan itálica (creeré si veneciana) de la singularísima custodia del monasterio benedictino de Santo Domingo de los Silos. Al estudio de todas las dichas custodias preceden unos capítulos de grata lectura sobre la fiesta del Corpus, sus procesiones en España (en Barcelona, en Valencia, en Zaragoza), los autos sacramentales (principalmente en Madrid) y sobre Historia de la Orfebreria española. Notamos en lo bibliográfico un olvido del extenso trabajo sobre este último tema de nuestro querido consocio el Sr. Sentenach, un no aprovechamiento de los trabajos del Sr. Gudiol y Cunill en lo (mucho) que no está inédito (contra lo que cree el autor), y una atrevida afirmación por la cual se despoja al llorado y malogrado M. Bertaux de la paternidad del magno estudio de la notabilísima Exposición de arqueología de Zaragoza de 1908. Un detalle y del todo aparte del tema: el retablo de alabastro citado en la página 86, 1.ª nota, en que se duda que se vendiera, hace años que lo publiqué en nuestra Revista, fotograbado, afirmando la verdad de su venta y emigración a Paris.

En resumen, es el libro utilísimo y trabajadísimo del Sr. Gascón de Gotor, un ejemplo más de la definitiva ineficacia del estudio aislado, sin bastantes libros a la mano, sin bastantes excursiones posibles, sin organización del trabajo investigador y relación y colaboración de los especialistas entre sí. La labor aislada, aun contando con el talento, la vocación y los entusiasmos de uno (cual los del Sr. Gascón de Gotor) es en parte baldía y en parte ineficaz. La superioridad del rendimiento útil de los estudios en otras naciones, no se debe sino a la organización del trabajo y al leal espíritu de colaboración, tan extraño a nuestros hábitos tradicionales. Aquí, los sabios españoles valen personalmente más y producirán siempre obra menos aceptable, mientras no se organice bien el trabajo común.—*E. T.*

Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades.—*Memorias acerca de las Excavaciones subvencionadas por el Estado en el año 1916.*—Páginas de distinta numeración de 24 × 17 centímetros con láminas (grabados de Ciarán).—Madrid, I. de la Revista de Archivos, 1917.

Ignacio Calvo y Juan Cabré.—*Excavaciones en la cueva y collado de los Jardines (Santa Elena, Jaén)*, 48 pags. (21 grabados).

Antonio Blázquez y Claudio Sánchez Albornoz.—*Vías romanas del valle del Duero y Castilla la Nueva*, 32 págs. (11 láminas).

Rodrigo A. de los Ríos—*Excavaciones en Toledo*, 32 págs. (3 láminas).

José R. Mélida.—*Excavaciones de Mérida: casa basílica romano-cristiana*, 24 págs. (13 láminas).

Pelayo Quintero.—*Excavaciones en Punta de la Vaca y en Puerta de Tierra (Cádiz)*, 8 págs. (7 láminas).

Juan Serra Vilaró.—*Excavaciones en el dolmen de Llanera (Solsona)*, 12 págs. (7 láminas).

Relación *de las Excavaciones autorizadas y de las subvencionadas por el Estado*, 44 págs.

Como en el año anterior, debo repetir: miembro de la Junta cúyas son estas publicaciones, y a cuya discreción e inspección y cuidado corren los trabajos, creo deber reducirme aquí a dar cuenta del hecho de publicarse estas Memorias, ofreciendo noticia de los trabajos de excavación y estudio (¡abreviadísimo!) de los resultados obtenidos por arqueólogos tan distinguidos. Las láminas, añadiré, ofrecen reproducciones arquitectónicas y pictóricas (en colores, lo de Mérida), escultóricas (a centenares: la de los Jardines), cerámica, vidrio y bronces, etc. (varias), un cipo árabe importante (la de Toledo) y comprobaciones geográficas (la de Vías romanas), todo ello bien curioso e interesante.—*E. T.*

Pedro Aguado Bleye.—*Santa María de Salas en el siglo XIII: estudio sobre algunas cantigas de Alfonso el Sabio. Tesis doctoral.*—Bilbao, J. de Garmendia, 1916.

De diez y siete milagros de Santa María de Salas hizo *cantiga* D. Alfonso X, más en número que de ninguna otra imagen milagrosa de la Virgen. El Sr. Marqués de Valmar en su memorable estudio equivocóse (lo demuestra particularmente la cantiga 164ª) al referirlos a Santa María del Coll, en Salas (Lérida): es a Santa María de Salas, a 2 kilómetros de Huesca, centro de una devoción férvida y extensísima en el siglo XIII y XIV, como lo demuestran los 80 documentos del Archivo catedralicio de Huesca, referentes al XIII, que el autor analizó y que trascribe en los apéndices, a más de otros, meramente resumidos, que ya son del siglo XIV. No falta a la cabeza del trabajo el examen breve de lo arquitectónico del monumento y del retablo

de plata de Pedro el Ceremonioso. Este es del mismo punzón barcelonés que la "silla de don Martín", parte hoy de la custodia de la Catedral de Barcelona; lo arquitectónico románico, gentilmente terciario, modelo (la portada) de la de la Almoyna de Valencia, parece tenerse que llevar (documentalmente) a los primeros años del siglo XIII; lo mudéjar parece ser del pontificado de D. Juan de Aragón, al principio del siglo XVI. Entre los generosos donadores de la casa figuran (con príncipes, magnates y prelados) un "cantero" (quizá uno de los desconocidos arquitectos del arte gótico) llamado *Raimundo de Agreda*, donador de una viña, y entre los citados en otra donación se menciona a un cerrajero (quizá alguno de los ignotos autores de los estupendos hierros góticos), un tal *Abrahyn*, a quien llamaban *el Corchyllo*. Esta publicación es de una tesis doctoral, de las ya frecuentes que podíamos ofrecer a la bibliografía universal como labor digna de los alumnos de nuestras Universidades.—*E. T.*

Guía Histórica y descriptiva del Museo Arqueológico Nacional, 232 páginas de 24 × 17 centímetros con 24 láminas (fotograbados).

Todos los que conocen al Sr. Mélida, recordando la empresa catalogadora que tan brillantemente realizó en el Museo de Reproducciones artísticas, sabíamos, al verle ascendido de la Dirección del Museo del Casón a la del Museo de la calle de Serrano, que había de cesar la inverosímil nota de muda, acreditada hace años (con dolor para los estudiosos españoles) por una casa en la que a los cincuenta años sólo se ha publicado el Catálogo parcial de una sala y alguna primitiva memoria histórica y en la que (y es lo más sensible) apenas hay una hoja de catálogo delante de los objetos. En efecto, a poco de dirigir el Sr. Mélida a la notable plana mayor de arqueólogos de aquel centro, y como anuncio (esperamos que sea) de otros trabajos, se publica el que tenemos a la vista y del cual era precedente, apreciable en verdad, la guía del Museo del Sr. Alvarez Ossorio.

En esta de ahora (poco manual, por su formato, es verdad) se mejora la tarea y se ofrece con más extensión la obligada síntesis, en general muy bien hecha. Bien se ve el reparto del trabajo, adivinándose por el estilo la colaboración del citado Alvarez Ossorio (algo así como cronista y "descriptor" general), la del Sr. Mélida (en muchísimos párrafos concretos, de los más sustanciosos), del Sr. Sentenach (en lo americano principalmente) y del Sr. Calvo (en la numismática y glíptica): son nombres que supongo por adivinación, y, sin embargo, salvo lo del Sr. Calvo, vaciado en otro molde, se unifica todo lo demás fácilmente, estableciendo un buen hilo conductor para la visita y el estudio de todas las demás salas de la más importante colección arqueológica de España.

Para el carácter práctico de un libro tal, entiendo que hubiera convenido apartar de lo descriptivo, lo histórico, aunque a veces a las notas (por salas) de lo primero, haya que añadir las notas (por años) de lo segundo, cuando no se repiten (que sí que se repiten muchas veces).

Ofrécese utilísima la bibliografía de las páginas 68 a 87, que parece completa, aunque no lo es, pues falta (por ejemplo) nombre como el de Gómez Moreno, que ha estudiado (cito lo impreso) las Arquetas arábigas, los arcos árabes, el arte del sepulcro de doña Aldonza, etc. Yo mismo (la cosa vale nada) señalé la fecha casi concreta) de los tapices de la donación Villahermosa, estudié y publiqué parte de las tablas aragonesas, y di fecha a la tan importante del San Vicente, al relacionarla con sus olvidados compañeros, integrando el retablo de D. Dalmau de Mur, por el escudo que en éstos se conserva, documentando también detalladamente el descubrimiento y adquisición del tesoro de Jávea. Faltan los nombres de Bertaux (varias obras de arte), González Simancas (Cerro de los Santos), Bosch Gimpera (Cerámica

ibérica), Cabré (Prehistoria), Orueta (Mena Medrano), de Osma (Cerámica hispanoárabe), de Serrano Sanz (documentación de la mejor pintura de la casa), etc., y faltan publicaciones de Pérez Villamil y Sentenach (con haber sido miembros del Museo), de otros que lo son hoy, de Pierre Paris y Dechellette, del Dr. Schmarsow y el doctor Mayer, etc.

En lo histórico, se publican los retratos de todos los Directores difuntos y dos grupos de los facultativos de la casa, en dos ocasiones distintas. Como entusiasta miembro que soy de la Junta de Iconografía nacional, apruebo eso; pero me permito decir que debieron darse, al lado de los grupos, los nombres de todos los retratados, pues al fin, casi todos merecen el recuerdo. En el grupo de la visita del Rey niño y la Infanta doña María Teresa, se dice la fecha y aún se conocen los retratados, pero debieron anotarse sus nombres. El otro grupo, viejo, es ya menos llano de anotar. Me empeñé en señalarle año, a base de la lista de los retratados y del Apéndice en que se dan las fechas de posesión y cese de todos los empleados: imposible (sin duda por causa de erratas), pues allí van juntos los señores Bayona y Sala, que ambos cesaron en 1875, y el Sr. Gómez Vidal que se posesionó en 1876 (?).—*E. T.*

Angel Avilés. *Catálogo de las obras de Arte existentes en el Palacio del Senado.*—108 págs., de 22 × 16 centímetros, con litografía policroma de una vidriera y álbum de 26 fototipias.—Madrid. Oficial, 1917.

Es segunda edición, verdaderamente corregida y aumentada, y mucho más bella, con las reproducciones de seis grandes lienzos (de Pradilla, Muñoz Degrain, Moreno Carbonero, Sorolla, Ferrant y Gisbert), de los retratos pictóricos de todos los Presidentes y escultóricos de algunos, y de los cuadros de las salas del Senado (tan iconísticos), del Sr. Mañanós. En el texto hay datos, a veces bien rebuscados, de la vida de los artistas del siglo XIX, pues sabido es que el Senado no posee de antes sino la serie de los retratos de 33 capitanes de la colección del famoso Marqués de Leganés (colecciones Altamira y Salamanca, después), que todavía no se han estudiado particularmente. En el Album notaré la falta del nombre del pintor en los retratos en lienzo, cuando no falta en los bustos: una inadvertencia.—*E. T.*

Conde de las Almenas.—*El Arte en la Tauromaquia: Catálogo de la Exposición.*—80 págs., de 24 × 17 centímetros, con 40 láminas.

El autor de estas notas, por enfermo, no pudo visitar la Exposición organizada por el autor en el local de los Amigos del Arte. El catálogo es copiosísimo de notas, y en el "Album" se reproducen bastantes obras de arte, y entre las no anónimas, varias de Goya, de Lucas (muchas), de Bayeu, alguna; de Vermeyen y del capitán Juan de Toledo, escultura de Rodrigo Aleman y Hermoso, dibujos, grabados, porcelanas, abanicos, relojes, etc.

Gervasio de Artíñano y Galdácano.—*Historia del comercio con las Indias durante el dominio de los Austrias.*—352 págs., de 24 × 20 centímetros (con 9 láminas de cuadros, grabados, dibujos).—Barcelona, Oliva de Vilanova, 1917.

Del Sr. Artíñano (D. Gervasio) era sabido de algunos que tenía en preparación un serio trabajo de Historia técnica, para cuyo estudio se necesitaba la conjunción de una gran devoción por los estudios históricos y de una singular competencia profesional. *La Arquitectura naval española en madera* se titulará la obra. En la elaboración de la cual, surgió otro tema importantísimo e intacto entre nosotros, al ver acopiados tantos y tantos materiales utilizables: el del libro que acabamos de leer, y

al que se refiere la presente nota. "Intacto", he dicho, y es esa la verdad, aun teniendo presente una publicación del siglo XVIII, ¡tan anticuada, por tanto!, como fué la *Historia del comercio de Indias*, publicada en Cádiz en 1750, por Gutiérrez de Rubalcaba.

El autor nos ofrece una bella historia narrativa y sintética del tema que tan grande y trascendental interés ofrece para la aplicación debida de lo que fué la Historia de España (del gran imperio español) de los siglos XVI y XVII. No ha apurado, ni siquiera ha hecho verdadero intento de ello, la rebusca en la inmensa documentación inédita del Archivo de Indias de Sevilla. Lo que ofrece, es, admirablemente trazado, desde luego, el cuadro en boceto, interesantísimo ya por sí sólo.

Y sobre interesantísimo, exacto y verídico desde luego, por la fortuna de poder aprovechar tres fuentes importantísimas para el trazado de la dicha Historia. Conviene, a saber: El *Norte de la contratación*, de D. Joseph Veitia y Linage (el principal autor de la Recopilación de Leyes de Indias, gloria del reinado de Carlos II), un importantísimo memorial inédito elevado a Carlos II por el Consulado de Lima, escrito por D. Gabriel Fernández de Villatoro, Marqués de las Varinas, y la obra (información de la parte adversa) del holandés, filibustero retirado de aquella misma época, Oexmelin, *Americaensche Zee Roovers*. En la época del rey *Hechizado*, que en cuanto a nuestras Indias, es época de impotencia más que de decadencia, las desgracias aguzaron las plumas y los primeros textos citados son obras de un extraordinario valor histórico, que bien aprovecha el Sr. Artíñano (D. Gervasio).

De las flotas de Indias y armada de Barlovento, de los pasajeros, de los indios y de los esclavos, de la manera de comerciar y traída de la plata, del origen de los pechelingues, apogeo de los filibusteros y últimas empresas de los bucaneros, de los navíos y construcciones navales....., etc., de todo habla magistralmente este primer libro del Sr. Artíñano (D. Gervasio); tratada la materia con un hondo sentido patriótico, nada ofuscador de la verdad histórica, como quien reconoce a la vez la necesidad y la dificultad de lograr, con el renacimiento de la marina mercante de España, la renovada trabazón íntima de la vieja y noble metrópoli, con la nidada de sus hijas las repúblicas de nuestras antiguas "Indias".

El Sr. Artíñano (D. Gervasio), como el Sr. Artíñano (D. Pedro Miguel), es nuestro consocio, y acaso sea oportuno decir aquí dos palabras sobre el doble y curioso caso Artíñano.

Conocidísimos, seguramente, los señores Artíñano-Galdácano entre los profesionales de la ingeniería industrial, de que ambos hermanos son maestros, algo y mucho de inédito tenían ambos hasta 1917 en el mundo de los aficionados a la Historia, a la Arqueología y a las Artes. Yo les conocí (les fuí conociendo, en lo mucho que valen y prometen), después de verles años seguidos siempre juntos (físicamente se parecen poco), asistir bien silenciosos y despiertos a clases y conferencias de Historia del Arte. Para nuestra Revista les pedía, en vano, hasta hace poco, algún trabajo, y a la vez supe su modestia y su valer.

En 1917, por caso, ambos hermanos dejaron la penumbra de lo inédito. D. Gervasio publicó el libro que dejamos anotado, anunciándose en él el otro. D. Pedro Miguel dió en el Ateneo, y publicó en nuestra Revista, el trabajo sobre "Cerámica hispano-árabe", acompañado y precedido (en "Coleccionismo") de otro sobre "Cerámica de la edad antigua", poniendo a contribución en su estudio sus vastos conocimientos de Química industrial, aplicándolos a la investigación arqueológica. A la vez era D. Pedro Miguel el encargado de organizar y estudiar (técnica e históricamente) la Exposición de Telas de los Amigos del Arte, redactando el catálogo admirable y dando (Junio, 1917) en el local de la Exposición dos concurridísimas conferencias sobre ese tema de tejidos, de grandísimo éxito.....

Y en 1918, mientras D. Pedro Miguel organiza (con profundos estudios, prelimi-

nares) otra exposición de los Amigos del Arte, la de Hierros españoles, D. Gervasio...., elegido diputado a Cortes por Alava, es llevado y traído con entusiasmo, hasta por periódicos bien opuestos a su orientación política, por sus estudios de balística, relacionándolos (como base hipotética) con el cañón y balas a 122 kilómetros..... Tengan nuestros lectores por presentados a estos dos queridos consocios nuestros, ingresados, con tanto prestigio, en la lista de los arqueólogos españoles más entusiastas.— *E. Tormo.*

Ricardo de Orueta.—*Berruguete y sus obras. (Premio Charro-Hidalgo del Ateneo de Madrid).*—356 (348 numeradas) págs., de 19 × 13 centímetros, con "album final", de 166 fotograbados en 128 láminas.— Madrid, Biblioteca Calleja, 1917 (no se da la fecha).

El libro, como edición, es un bello libro, con pertenecer a una Biblioteca de popularización, teniendo que lamentarse alguna deficiencia de los grabados al recordar las bellas fotografías del autor mismo (en buena parte) y el error de dar dos libros en uno, engordando con exceso el volumen: el original, en castellano (las 204 primeras páginas) y la traducción francesa (el resto). Y aún me consta que se hubo de prescindir del texto inglés. Yendo aparte lo gráfico del álbum, ¿por qué no haber hecho diversas las tres ediciones? Lo consentían las láminas que van anotadas en las tres lenguas, palabra por palabra.

De la obra del Sr. Orueta no puedo extremarme en las alabanzas, pues es notoria la afectuosa y cotidiana relación en que vivimos trabajando en unos mismos estudios. Puesto a decir del libro, evitando las alabanzas excesivas que siento, más bien diré algo de nuestras discrepancias de criterio y orientación.

El libro suprime todo el aparato de la previa investigación histórica que toda monografía de artista supone. Es un juicio y no es una rebusca. Y ocurre que al propio tiempo, por feliz suceso, D. Juan Agapito Revilla (extracto de nuestra revista hermana de Valladolid), ha publicado sobre el propio Alonso Berruguete un estudio que es una rebusca (y la suma y compendio de todas las rebuscas: del mismo autor, de Martín Monsó, de Allendesalazar, de Gómez Moreno, etc.), y que, en cambio, no es un juicio.

El "juicio" del Sr. Orueta, de alto sentido estético, se contiene en el segundo de los cuatro amplios capítulos del libro, el capítulo "capital" (valga la frase). El anterior, el primero, es una síntesis de la Escultura castellana hasta el 1500, demasiado sistemático y en el que mi criterio no coincide en general con el del autor. El posterior (el tercero trata de la vida del artista), es el catálogo, o mejor, estudio descriptivo y estético de las obras que (sin citar otras) da el Sr. Orueta por auténticas: el retablo de la Mejorada, en Olmedo hoy; el de Santiago (el afortunado hallazgo del Sr. Agapito y Revilla) y el de San Benito, de Valladolid, en aquel Museo hoy este último (descabalado y sueltas las piezas); el del Colegio del Arzobispo, hoy llamado "de irlandeses", en Salamanca; el de una Capilla de Santa Ursula, de Toledo (el descubrimiento felicísimo del Sr. Gómez Moreno); el del Salvador, de Ubeda, y el (partes) de Santiago, de Cáceres, con más la sillería (mitad de la alta) de Toledo y el sepulcro de Tavera en la misma ciudad. El Sr. Orueta da por auténticas, y en mi concepto no son tales, dos obras más: las puertas capitulares de Cuenca y la portada de Santa María de Castejón, en Huete.

Confieso mi entusiasmo por el capítulo segundo, que el sólo integraría el libro en síntesis, aun no participando en el espíritu de las comparaciones con los grandes escultores de Italia, de donde entiendo que trajo Alonso Berruguete siluetas, a veces recordadas en sus obras, más nada que se parezca a sus creaciones, en lo esencial de ellas, como moldes de una humanidad imaginaria, como caracteres de la interpreta-

ción de un ideal escultórico de la realidad. Cuanto más se ve a Berruguete, tanto menos se parece ni a Donetello, ni a Miguel Angel, ni a los grandes artistas restantes del tiempo que corre del uno al otro. Las siluetas (comparadas, a veces, en lo gráfico del libro) nada prueban, pues con ellas ocurre poco más que con las clases de verso en la poesía: endecasílabos son los del Infierno del Dante y los dulcísimos de Petrarca, y ¡con cuánta diferencia!

Aparte ese prurito de emparentar lo de nuestro artista más hondamente personal con lo de los de allá, el dicho capítulo segundo es clarividente, educador y verdaderamente revelador, pues Berruguete, en la mente de muchas gentes, es un misterio insospechado. Creían de Berruguete todo lo gayo del plateresco, cuando nada de gayo ni de renaciente (en el fondo), ni de gentil, ni de "bello", tuvo la obra verdaderamente auténtica de Berruguete. Su arte fué atormentado, interno, antitético con el ideal de la gracia y de la selección bella propio del Renacimiento; no gusta al que lo ve solamente; mas arrebata al que hondamente lo siente al mirarlo bien. Por eso acierta el Sr. Orueta en la síntesis del capítulo segundo. A Berruguete "nada parece importarle la belleza, no digamos la belleza pagana de los cuerpos, sino la belleza de las almas, la gracia, la alegría, el misticismo, la devoción, el candor, la ternura"; sus primeras obras acá, son "una sucesión vertiginosa de movimientos espirituales, un griterío descompasado y estridente, que causara impresiones tal vez no muy bellas a un italiano de aquel tiempo, pero que nadie dudará de que son hondas y evocadoras". La emoción que inspira, a las veces, es de dolor, pero "el dolor (en él) es sólo un grito, un alarido que no recuerda el llanto ni la cara compungida que estamos acostumbrados a observar en las tragedias humanas, pero que nos hace sentir como tal dolor, como esencia, más bien del dolor, como el alma se pudiera decir, del dolor universal"; "sus sentimientos son..... pobres de matices, pero más agudos, más estridentes, sin que jamás provoquen pensamientos, sino emoción". "Esta violencia de expresión tiene su causa en la misma indeterminación..... esencia del arte de Berruguete". Y así, si "emplea una técnica sobria y seca..... no (es) por impotencia, sino por que estima que deben expresarse así las cosas que él quiere expresar....." ¿Hay nada más diferente que el imaginario Berruguete que el siglo XVIII, tan seducido por el Renacimiento a lo Rafael, ponía a la cabeza del renacimiento italianista español?

Confieso que no participo de la opinión del autor (mejor diría de su punto de vista, demasiado unilateral, de ver al artista), expresado en estas palabras: "lo que a él lo caracteriza es el retablo de San Benito, el de Salamanca, el de Santiago (alude al de Valladolid, no al de Cáceres), el de Santa Ursula y el de Ubeda". Para mí eso es su "manera más peculiar" ciertamente, pero lo supremo no es otra cosa que los tableros (no los alabastros) de la mitad suya de la sillería de Toledo. La obra cuajada y el ideal al fin logrado; la traducción en obra adecuada de un por vida suspirado ideal, no es sino esa.

Y por ser o parecerme así, y por tener a aquellos apóstoles, patriarcas y profetas, por lo más estupendo de la Escultura española, y por ser tales profetas, patriarcas y discípulos de Cristo cosa tan inverosímilmente personal y nada popular ni popularizable en España, me parece un error creer y, como el Sr. Orueta, decir de Berruguete lo que de otros se debe decir: "que tiende ante todo, y quizás como a fin exclusivo, a compenetrarse íntimamente con la médula, con el alma de la religión de su pueblo, y a prestarle su concurso, no sólo para decir ni para expresar, sino más para intensificar las emociones y los sentimientos que aquélla evoca."

Eso, sí, hicieron Martínez Montañés, Gregorio Fernández, Mena Medrano..... los del arte vivo, popular: de pasos de semana santa, de escenas del Calvario, de las imágenes de la devoción ardiente del pueblo, o los creadores de las series místicas de los santos franciscanos, dominicos, etc.: los artistas de la que llamó Valera nuestra "democracia frailuna."

Berruguete fué al contrario; un aislado y reconcentrado, creador de un arte impopularizable entre nosotros, esotérico y nada exotérico. ¿Quiere el Sr. Orueta una prueba?

Pues es Berruguete el único de nuestros creadores de maravillosas figuras de los patriarcas y los profetas del Antiguo Testamento, cuando el ardiente pueblo cristiano de España, a diferencia del ardiente pueblo puritano, y en general protestante, no leía apenas en tiempo de los Austrias el Antiguo Testamento Y cuando Berruguete crea artísticamente santos, nótese que más bien son o parecen profetas o patriarcas, sin la unción, la dulzura y la humanidad, las entrañas de caridad, la ingenuidad y el candor, sin la contenida emoción íntima y el aliento de la verdadera "santidad" (recuérdese la doctrina hegeliana), que tanto han de contrastar artísticamente con la nota característica, dura y terrible, que toda imaginación tiene que poner en los profetas y en los patriarcas del Antiguo Testamento. Puede el lector confrontar estas cosas, pues en el libro del Sr. Orueta se reproducen todos los tableros berruguetescos de la sillería de Toledo, aunque por fotografías de Mariano Moreno (encargo mío), equivocadas todas (¡y es gran lástima!) en una misma equivocación: la de poner la luz (disparo de magnesio) baja, cuando toda escultura la pide alta (1). El San Andrés y el San Judas Tadeo maravillosos, el mismo Bautista,—acaso las tres más espléndida producciones de la gubia hispánica—son otros profetas, otros patriarcas; cual sus no menos geniales hermanos, Abraham, Elías, Isaías, Job, y aquel Moisés descalzándose en un pie (como las grullas), ante la voz de Jehová desde la encendida zarza de Oreb, o cual alguno de los que el Sr. Orueta ha dejado sin nombre.

Y a propósito de nombre, ¿cómo no ha sufrido verdadero dolor el Sr. Orueta al dejar en meros interrogantes los tableros de las figuras 96, 97 y 103? Ante obras de arte de tan felicísima creación no hay derecho a negar el "bautismo", aunque hubiera que inventar nombres. Mas no hay aquí dificultad insuperable para la identificación iconográfica, y con una hora de estudio (no más) fácilmente se llega a determinación concreta. La figura sedente, que con tanto cuidado levanta en sus dos manos el cuerno (seguramente que lleno de algo), es el Profeta Samuel, como preparándose a ungir rey (futuro rey) al mozalbete David, que si la Biblia (Reg. I, capítulo X, vers. 1) al ungir antes a Saúl, al reinante Saúl, habla de *lenticula olei*, al hablar de la consagración regia de David dice y dos veces (Reg. I, cap. XVI, vers. 1 y 13) que lo ungió *cornu olei*. En cuanto a la figura 97 es todavía más indiscutiblemente identificada, la figura de Jeremías, aunque anciano; pues la olla humeante que contempla entre nubes y como que espera recibir en sus manos es la "olla succensa" del comienzo de su Profecía (Jerem., cap. I, vers. 13) que Jehová le muestra a la parte del Septentrión. Mayor dificultad entraña el "bautizo" de la figura 103, pero lo que lleva en las manos este profeta parece instrumento de medir y hay (por el lugar que ocupa) que pensar en Ezechiel que en varios capítulos de su Profecía nos da las exactas y numerosísimas medidas del templo y de la ciudad de Jerusalén, mostradas por el ángel de la faz broncínea (cap. XL y siguiente), con la manera de medir las tierras y la orden de establecer unas mismas medida, pesos y moneda en el pueblo de Dios (cap. XLV) (2). ¡Y qué juego de cuatro tableros de tan valiente concepción no forman, ya identificados Ezequiel y Jeremías, con los ya conocidos

(1) El Sr. Orueta no logró licencia para repetir aquí las fotografías, cuando de todas partes las pudo traer suyas.

(2) En los tableros de Toledo hay un Isaías (cálculo ígnito) de Berruguete y otro de pontífice y letra «Isaías», de Vigarny; por lo cual, no puede ser óbice a reconocer un Ezechiel y un Jeremías en los tableros de Berruguete, el hecho de hallar un «Ezechiel» y un «Jeremías» con sus letreros en los tableros de Vigarny. También se repiten, e inconfundibles, Abraham y Noé. La independencia de los dos talleres trajo esas repeticiones, como trajo la confusión que hice notar en la serie completa—y algo más que completa—de los antepasados de Cristo en los alabastros del dosel corrido de la propia sillería, obra de los propios Berruguete y Vigarny.

Isaías, con el "cálculo ígnito" el tizón ardiente en la boca, purificándola, impuesto por el ángel, y con aquel Daniel imberbe en el "lago" de los leones, es decir, los cuatro profetas mayores del Antiguo Testamento, de una "terribilitá" que al propio Miguel Angel, que los hubiera visto, pusiera en trance de honda admiración!

Ese, el autor de los Profetas mayores y de los Patriarcas y de los no menos severos, rudos y despeinados Apóstoles de los tableros de Toledo, es "mi Berruguete", y el único Berruguete digno de ser tenido como el primer escultor español, como el único precursor y maestro-inductor de la extrañeza genial del Greco (1), y algo así, en la Escultura española, cual es Rembrandt en la Pintura holandesa: el aparte, el diverso de todos los demás, el de alma menos popular, el más opuesto al ideal de la gente, y a la vez el templado férreamente en la lectura del Viejo Testamento.

Y bien pensado, también es eso Renacimiento; pues, ¿acaso no es también nota de él (aparte el renacer de lo clásico greco-romano) el renacer de los libros bíblicos a la inspiración de un Holbein (grabados), o la de un Rembrandt, o a la de un Milton, o (a las veces) a la de nuestros poetas Hernando de Herrera ("a la vitoria de Lepanto"), o el absolutamente incomparable San Juan de la Cruz (tras las huellas siempre del Cántico de los Cánticos)? —*E. T.*

Francisco Almarche Vázquez. *La antigua civilización ibérica en el Reino de Valencia.*—4 + 172 págs., de 24 × 15 centímetros, con 7 láminas en fotograbado y varias en el texto. — Valencia, I. de Miguel Gimeno, 1918.

Es un completísimo estudio de recopilación de cuanto se ha descubierto y cuanto se ha estudiado sobre antigüedades pre-romanas en el Reino de Valencia, que en tan buena parte coge (con la Edetania y la Contestania) lo más culto y lo de más bello Arte del pueblo ibérico, uno de cuyos principales centros de cultura se localiza allí, al SE. de la península. El estudio se hace pueblo por pueblo (orden alfabético) hasta 66 términos municipales.

En las láminas se reproducen el busto de la dama y el guerrero y los capiteles de Elche, la esfinge de Agost (todos en el Louvre), el león de Bocairente (Museo de Valencia), las fíbulas de Caudete de Fuentes, el tesoro de Jávea, la cabeza de caballo de Fuente la Higuera, los moldes de fundir de Puebla Tornesa, las figurillas de Tabernes de Valldigna y las fíbulas de Turís. Se reproducen en grabados hasta 28 lápidas epigráficas en caracteres ibéricos, y unas cuantas viñetas de cerámica, con otras de las pinturas rupestres de Tirig y de Morella la Vella. El estudio preliminar es muy erudito y tan concienzudo como el cuerpo del trabajo todo.—*E. T.*

(1) Esta idea la concebimos varios, independientemente; al menos me sorprendió al decírsela yo al Sr. Gómez Moreno en 1911 (cuando preparaba mi conferencia sobre Berruguete en el Ateneo de Madrid), el verla también creída por él. Yo la hice pública en la aludida conferencia, como puede ver el lector en el auto-extracto de ella aprovechado por el diario *La Epoca* (número de 8 de Diciembre de 1911), pero recuerdo haberla dicho ante mis discípulos en visita al coro de la catedral de Toledo, y recuerdo que una de las veces que la dije así, me comentó la novedad de la idea uno de ellos, el hoy catedrático de una Universidad de Norte América, Sr. Onís, que sólo asistió a mi clase madrileña (antes fué discípulo mío en Salamanca), en el curso de 1905-06. Ese año escolar fué nuestra visita a Toledo el día 11 de Febrero. Todo esto como comentario al texto del Sr. Orueta a las páginas 75-6. En realidad, para poder apreciar debidamente el genio de Berruguete, ha tenido que ser antes apreciado su continuador el Greco, con el indispensable quebrantamiento total de los cánones de la Estética «calológica» (como doctrina «de belleza»), antes universalmente respetada.

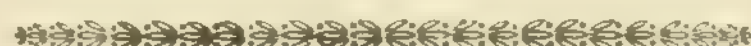
En la citada pág. 76, aplica el Sr. Orueta a Berruguete un texto de D. Felipe de Guevara. La aportación del texto cincocentista a nuestros estudios de Arte, se debe al Sr. Sánchez Cantón en realidad. Pero el Sr. Sánchez Cantón piensa hoy, con mayor acierto, que aquellas frases, tan singulares, no se refirieron a Berruguete, sino mas bien a Juan de Juni, en la mente del autor.

Antonio Jaén.—*Retratos de mujeres: estudio sintético de la evolución del retrato en la Pintura española.*—208 págs. de 17 × 12 centímetros con "Album" de 23 reproducciones en 22 láminas aparte.—Segovia J. San Martín, 1917.

El Sr. Jaén publica otro breve volumen de la "Serie de monografías de Historia y Arte" (1), con este 2.° de "Retratos". Reproduce y estudia muchos desde el de los Reyes Católicos hasta el de Doña María Cristina de Borbón, a través de las princesas de nuestra casa de Austria y las damas y majas de Goya. El texto en bello estilo es histórico con los debidos comentarios de Historia del Arte, como tema principal. Todas las páginas llevan una orla de estilo barroco, dibujada por D. Lope Tablada.

Manuel Mañueco Villalobos y José Zurita Nieto.—*Documentos de la Iglesia Colegial de Santa María la Mayor (hoy Metropolitana) de Valladolid: siglos XI y XII.*—XII + 396 págs. de 23 × 15 centímetros, con algún grabado, de sellos y un fotograbado en lámina.—Valladolid, Sociedad de Estudios históricos castellanos, 1917.

El Sr. Mañueco transcribió los documentos, y los anotó el Canónigo Zurita muy doctamente, publicándose al fin un muy copioso Repertorio general de los otorgantes, confirmadores, testigos, notarios y de cuantas otras personas aparecen incidentalmente citadas en los documentos. Estos son 64, de ventas, donaciones, privilegios, arras, dotes. La importancia para la Historia monumental y de Artes es nula, salvo la lámina única (pág. 148) reproduciendo, de la carta de arras, del Conde Rodrigo a la Condesa Doña Urraca Fernández (biznieta del Conde Ansúrez), año 1129, un dibujo (negro, rojo y sepia en el original) de los esposos en sendas sillas sedentes, obra de fácil factura y bellamente concebida.—*E. T.*



Revista de Revistas

(ARTE ESPAÑOL: AÑOS 1915-17)

Arte Español.—(Año IV, el 1915.)— ● Vicente Lampérez: *Los Palacios de los Reyes de España en la Edad Media.* Verdadera monografía histórica y descriptiva, con ilustraciones. ● M. Serrano y Ortega: *El Santo Crucifijo de San Agustín y los Cristos Medioevales en Sevilla.* ● Ricardo del Arco: *La pintura de primitivos en el Alto Aragón.* Datos interesantes y de compilación, con ilustraciones. ● M. de Asúa: *El Castillo del Real de Manzanares.* Con vistas. ● Marqués de Laurencín: *Don Alonso de Cárdenas*, último Maestre de Santiago, reproduciendo una tabla. ● *La Puerta del Palacio de los Duques, de Marchena.* ● Francisco Ruano: *La Casa de Cisneros*, de Madrid. ● Juan Agapito Revilla: *La obra de Esteban Jordán en Valladolid.* Verdadera monografía del escultor, con reproducciones. ● R. Ramírez de Arellano: *Giraldo de Merlo.* Otro estudio monográfico de otro escultor coetáneo. ● Cuartero y Huerta: *Un cuadro de Alonso Sánchez Coello*, el de San Jerónimo, que

(1) V. BOLETÍN, 1917, pág. 66.

nosotros reprodujimos antes. ● P. Fabo: *San Millan de la Cogolla*. Estudio del Monasterio moderno de Yuso. ● Alvaro Debenga: *Estuche de cuero de las Huelgas*, del siglo XVI. ● Leguina y Suárez: *El Museo diocesano de Tarragona*. ● Juan Comba: *La Indumentaria, auxiliar de la Historia* =Además, estudios de la Exposición de Bellas Artes, la de encajes y lencería, orientaciones de la Arquitectura moderna, etc.

Arte Español.—(Año V, el 1916.) — ● Juan Cabré: *Una sepultura de guerrero ibérico de Miravete* (Burgos). Estudio de síntesis monográfica sobre todo el tema, con mapa especial de la distribución en España de la espada y el puñal de la época del hierro, y muchas ilustraciones de fotografías y de dibujos. ● Rafael Ramírez de Arellano, *San Lucas, iglesia mozárabe toledana*. Después de las interesantes restauraciones. ● Alvaro Debenga: *Los marfiles de San Millán de la Cogolla*. Muy integramente reproducidos, aunque demasiado en pequeño. ● Ricardo del Arco: *La pintura de primitivos en el Alto Aragón*. Digno final del trabajo. ● Manuel Pérez Villamil: *El Renacimiento español, Martín de Vandoma y su escuela*. Con reproducciones y nuevos datos sobre el escultor de Sigüenza. ● El Marqués de Laurencín: *El portapaz de la iglesia prioral de Ciudad Real*. ● Juan Agapito Revilla: *La obra de Esteban Jordán en Valladolid*. Final del trabajo ● Juan Agapito Revilla: *El Sepulcro del Comendador Alderete en San Antolín de Tordesillas*. Reproduciéndolo. ● Fray P. Fabo: *Agreda*. Con bastantes reproducciones de la villa, interesantísimas. ● Juan Pérez de Guzmán y Gallo: *Los retratos de Cervantes*. Completísima y gráfica monografía..... hasta el discutidísimo, exclusive. ● M. de Asúa: *Los Duques del Quijote*, y muchas reproducciones de Pedrola. ● Marqués de Laurencín: *Torneo en el Palatinado, el año 1613*, representando el Quijote. ● Francisco de P. Valladar. *Unas pinturas del Quijote*, en el Palacio arzobispal de Viznar (Granada). ● Manuel Castaños y Montijano: *El trasparente de Toledo*. ● Luis María Cabello Lapiedra: *El palacete de la Moncloa*, con ilustraciones. ● Elías Tormo: *D. Vicente López en la Exposición de Amigos del Arte de 1913*, con muchas. ● Joaquín Ezquerra del Bayo: *Exposición de la miniatura-retrato*, con muchísimas y con estudio erudito de especialista. ● Barón de la Vega de Hoz: *Los talleres de Arte fundados por D. Félix Granda Builla*. ● Fray Telesforo Belloso: "*El Decálogo*", *de Villegas*, con reproducción integra.=Además, bibliografías, miscelánea, etc.

Arte Español.—(Año VI, el 1917.) — N. Sentenach: *Bronces hispano-romanos*, los escultóricos del Museo Arqueológico Nacional, reproducidos. ● M. Serrano Sanz: *Documentos relativos a las Bellas Artes en Aragón*, siglos XIV y XV. De Arquitectura, orfebrería, armería y azulejería. ● Rafael Ramírez de Arellano: *San Sebastián de Toledo*, con láminas e historia de los recientes trabajos. ● Pedro M. Artiñano: *La Exposición de tejidos antiguos españoles*, con bastantes reproducciones. ● Francisco Tettamancy: *Las Torres de Altamira*, con reproducciones. ● José Garnelo Alda: *Los primitivos españoles, de la Colección Boch, en el Museo del Prado*, con varias reproducciones. ● Antonio Méndez Casal: *Un cuadro firmado "Juan Núñez 1525"* (sin dar en que es copia del cuadro de los Siete Velos, de Florencia, que también mandó copiar Felipe II). Con reproducciones. ● Conde de las Almenas: *Andrés Vandaelvira*, reproduciendo muy bellas tallas de su colección. ● Conde de las Navas: *De re ligatoria*. Reproducciones de encuardernaciones y noticia de la Colección Lameyer. ● G. M.: *La leyenda de San Sebastián*, cuadro reproducido, atribuído a V. López. ● Juan Pérez de Guzmán y Gallo: *La Condesa viuda del Montijo y sus hijas*, con bastantes retratos. ● M. de Asúa: *Por el valle de Hoz*. Notas excursionistas históricas. ● P. Guillermo Antolín: *D. Gabriel Palencia*, pintor de la Real Casa, restaurador (?) de los frescos.=Además, reseñas de conferencias, bibliografía, etc. Publica, además la Revista, con muchas ilustraciones y como folletón, la obra de don Luis María Cabello Lapiedra, *La casa española*.

Archivo de Arte Valenciano. —(Año II, el 1916.) ● Luis Tramoyeres Blasco: *El pintor Pedro Orrente, ¿murió en Toledo o en Valencia?* Demuéstrase lo segundo con datos inéditos. Reproducciones de dibujos y cuadros. ● Luis Tramoyeres Blasco: *El pintor Jerónimo Jacinto de Espinosa.* Final de la notable monografía, con muchos datos y muchas reproducciones inéditas de cuadros, firma, etc. ● Luis Tramoyeres Blasco: *El final de una familia de pintores: Jacinto de Espinosa y de Castro.* Nuevos documentos, reproducciones y datos gráficos y topográficos. ● *El pintor Evaristo Muñoz.* Documentos inéditos para su biografía. ● Antonio de la Torre: *La colección sigilográfica del Archivo Catedral de Valencia.* Continuación del estudio, con numerosísmas reproducciones. ● *Una subasta de obras de Arte en el siglo XVIII.* Pinturas y esculturas pertenecientes a la Compañía de Jesús en Valencia. ● *Epistolario artístico valenciano: D. Antonio Ponz.* Final de estos textos, tan interesantes como dijimos.=Publícanse, además, notas interesantes (y gráficas) de artistas modernos (Domingo, Pinazo, Benlliure, Ortiz) y de Arquitectura moderna valenciana, etc.

Archivo de Arte Valenciano. —(Año III, el 1917, y de trimestral pasa a semestral.) ● Barón de Alcahalí: *Frescos prehistóricos de Tirig* (Castellón), con 8 ilustraciones. ● F. Almarche Vázquez: *El Arte Ibérico en el Museo de San Carlos*, con varias. ● Luis Tramoyeres Blasco: *Antigüedades romanas de Puzol*, con ocho. ● Fidel Fita: *Apéndice epigráfico*, sobre las mismas. ● Luis Tramoyeres Blasco: *Los artesonados de la antigua Casa Municipal de Valencia*, del siglo XV. Con datos inéditos y una cincuentena de ilustraciones. ● Luis Tramoyeres Blasco: *Un dibujo de Alonso Berruguete*, en el Museo de Valencia, reproducido. ● Luis Tramoyeres Blasco: *La Purísima Concepción, de Juan de Joanes.* Origen del tipo, del todo anterior a la leyenda, con ilustraciones de grabados y de pinturas del artista. ● Luis Tramoyeres Blasco: *Los pintores Francisco y Juan Ribalta*, con datos inéditos y reproducciones numerosas. ● Vicente Castañeda: *El altar de plata de la Catedral de Valencia*, más bien etiquetas del siglo XVII, ante el mismo. ● L.: *La familia Vergara.* Nuevos datos para completar las biografías de los artistas setecentistas valencianos, con cinco reproducciones. ● Antonio de la Torre: *La Colección sigilográfica.* Digno final de la monografía. ● *Epistolario artístico valenciano*, de Vicente Velázquez, Joaquín Martínez y el deán Ortiz.=Además, crónica y datos, etc.

Museum.—(El Año o volumen IV de esta magnífica revista mensual, supone entregas del 1914 y, sobre todo, del 1915, y se acabó de imprimir en 1916; el 1917 con el 1918 será el año o volumen V.) ● Pelayo Quintero: *Interesantes objetos de cerámica primitiva descubiertos en Cádiz*, con gran lujo de reproducciones y poco texto, como en todos los trabajos de esta publicación. ● Luis Doménech Muntaner: *Monasterio de Poblet.* ● José Godoy: *Una iglesia románica policromada*, la de Mur. ● José Godoy: *Castillos románicos de Mur y Llorda.* ● J. Gestoso Pérez: *Recuerdos de San Fernando.* Todos los de Sevilla reproducidos. ● José Gudiol: *Una antigua producción catalana*, la de arquetas metálicas repujadas. ● José Gudiol: *Una cruz de altar*, del XIII, arreglada a un frontal. ● Luis Tramoyeres Blasco: *El arte español en la Italia meridional durante el siglo XV*, con interesantes obras reproducidas. ● Ricardo del Arco: *Tablas góticas del Museo provincial de Huesca*, reproduciendo algunas de la Colección Carderera. ● Manuel González Martí: *Las tablas de los pintores Llanos y Almedina*, con reproducciones, algunas inéditas. ● Anselmo Gascón de Gotor: *La residencia de los monjes de Montearagón en Huesca*, plateresca. ● Enrique Romero de Torres: *Nuevas obras del pintor de los muertos*, Valdés Leal. ● Ricardo de Orueta y Duarte: *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano.* Paralipómenes al libro del mismo. ● Anselmo Gascón de Gotor: *Goya y Zaragoza.* ● Carlos de Bofarrull: *Encajes a mano.*=Además, muchísimo de Arte contemporáneo, extranjero y español, particularmente de Anasagasti, José Mongrell, Raurich, Chicharro, etc.

Les Arts. — (Con retraso se publicaron los números mensuales de Julio, Agosto, Septiembre de 1914, 151.°, 152.°, 153.°; después van publicados, con desorden, desde que se reanudó la publicación, los números hasta el 167.° (el 164.° no se tiene a mano), tres *llamados* de 1916, siete u ocho de 1917, y los restantes, que ya no anotaremos hoy, de 1918.) ● Paul Lafond: *La Academia de San Fernando en Madrid.* Con 26 grandes reproducciones (números 157.°, 158.° y 159.°.) ● Francis de Miomandre: *Descubrimiento de un nuevo cuadro de Goya*, el enano aragonés, reproducido (al número 154.°). Número especial (el 161.°), dedicado a *Marruecos artístico*, profusamente ilustrado y de gran interés, por tanto, para nuestra historia artística.

Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones. — (Es el de 1916, el año 14 y último, antes del cambio de título y de formato.) ● Luciano Huidobro: *Contribución al estudio del Arte visigótico en Castilla.* Fin de este extenso estudio. ● Leopoldo Torres Campos y Balbás: *La iglesia de Zorita del Páramo.* Estudio analítico con ilustraciones. ● Salvador García de Pruneda: *Por Portugal*, cerrando el estudio. ● Juan Agapito y Revilla: *Los retablos de Medina del Campo.* Verdadera monografía, extensa. ● Leopoldo Torres Campos y Balbás: *Cristóbal de Villalón y su "Ingeniosa comparación"*, con sus opiniones sobre artistas del siglo XVI. ● Vicente Lampérez: *El Greco y la Arquitectura.* ● Juan Agapito y Revilla: *Los cuadros de Fuensaldaña.*=Además, muchos datos para la Historia de Valladolid.

Castilla Artística e histórica. —(Es el año XV, el 1917, del *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, en formato de 24 × 16 cm.) ● Comisión (provincial), de Monumentos: *La iglesia de San Cebrián de Mazote.* ● Vicente Lampérez: *La iglesia de San Cebrián de Mazote.* Con varias reproducciones. ● Francisco Antón: *El arte románico zamorano.* Una monografía con bastantes reproducciones. ● *El castillo de Peñafiel.* ● Luis Beltrán y Castillo: *Impresiones de viaje: Pulchra leonina.* ● José R. Mélida: *San Nicolás de Burgos.* ● Vicente Lampérez: *San Nicolás de Burgos.* ● Juan Agapito Revilla: *La obra de los maestros de la Escultura vallisoletana: papeletas para un Catálogo.* Formando completísimo el de Alonso Berruguete. ● Pedro Beroqui: *Adiciones y correcciones al Catálogo del Museo del Prado.* Documentadísimas y referentes (en 1917) a pintores flamencos.=Además, estudios documentales (no referentes a obras artísticas), respecto de Santa Cruz y del Gran Cardenal Mendoza, su fundador, y otros referentes a la Historia literaria de Valladolid, recensiones bibliográficas, etc.

Filosofía y Letras.—(Es el año 1916, el año I, salvo un número.) — ● José R. Mélida: *Cronología de las antigüedades ibéricas anterromanas.* (Dimos nota bibliográfica del folleto.) ● Mariano Paskiewicz: *Sobre algunos retratos del Greco.* ● Elías Tormo: *Los cuadros de Ribera en la Colegiata de Osuna, y cómo dió principio nuestro pintor a su gloriosa nombradía* (conclusión).

Filosofía y Letras.—(Año II, el 1917.) Nada de Arte español.

Imprenta de Jesús López.—San Bernardo, 19 y 21.

BOLETÍN DE LA

Año XXVI.—Segundo trimestre

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Arte · Arqueología · Historia

MADRID.—1.º de Junio de 1918.

AÑO (4 NÚMEROS), 12 PESETAS

Sr. Conde de Cedillo, Presidente interino de la Sociedad. General Arrando, 21 duplicado.
Secretario de la Redacción: D. Elías Tormo, Plaza de España, 7.
Administradores: Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30

Les Casetes dels Moros del alto Clariano

Contribución al estudio de las cuevas artificiales

El carácter y la disposición de las cuevas artificiales del valle de Agres, conocidas por *Les finestres del bancal Redó*, vienen a ser en todo semejantes a las del *Pou Clar*, de Onteniente, y a las que formando grupos más o menos numerosos fueron labradas en lugares por lo general inaccesibles del escabroso terreno cortado por las corrientes del alto Clariano y sus primeras arroyadas en el término de Bocairente. A todas estas grutas se las denomina en el país *Casetes dels Moros*, y, además, se las suele distinguir, como aquéllas, por nombre propio que proviene, en unos casos, del paraje donde se encuentran, y en otros, del destino que llegaron a tener; razón por la que, para su estudio, conviene expresar de un modo claro y ordenado cuáles son y qué lugar ocupan.

En el Barranco de la Fos (véase el croquis) se encuentran tres grupos: Uno, llamado del *Colomer* o Palomar, en la vertiente suboriental del cerro en cuya cumbre tiene su asiento el apiñado y pintoresco caserío de la villa; otro, el más importante por el número de grutas, en el escarpe opuesto, mirando los huecos al Septentrión; y otro que está situado en la parte más abrupta de la barranquera y sólo tiene cuatro cavidades. Los demás grupos son los de la loma del Capellá en la hacienda del Pozo, dominando sus cámaras el estrecho desfiladero por donde ser-

pentea la carretera que conduce a Onteniente y pasa al pie de las antes citadas cuevas del *Pou Clar*, y el del valle de Alfafara, en el barranco del *Viveret*. De las *Casetes del Colomer* habló únicamente para mencionarlas y publicar una vista de ellas, el naturalista Cavanilles en sus *Observaciones sobre la historia natural del reino de Valencia* (edición de Madrid, 1779); el geógrafo Madoz escribió con mayor extensión, aunque sin entrar en el estudio de las cuevas (1); y, por último, Llorente (2) y Tramoyeres Blasco (3), lo hicieron de modo más completo del grupo principal, coincidiendo en juzgarlas viviendas de tiempos primitivos,



Situación de las grutas y de los sepulcros

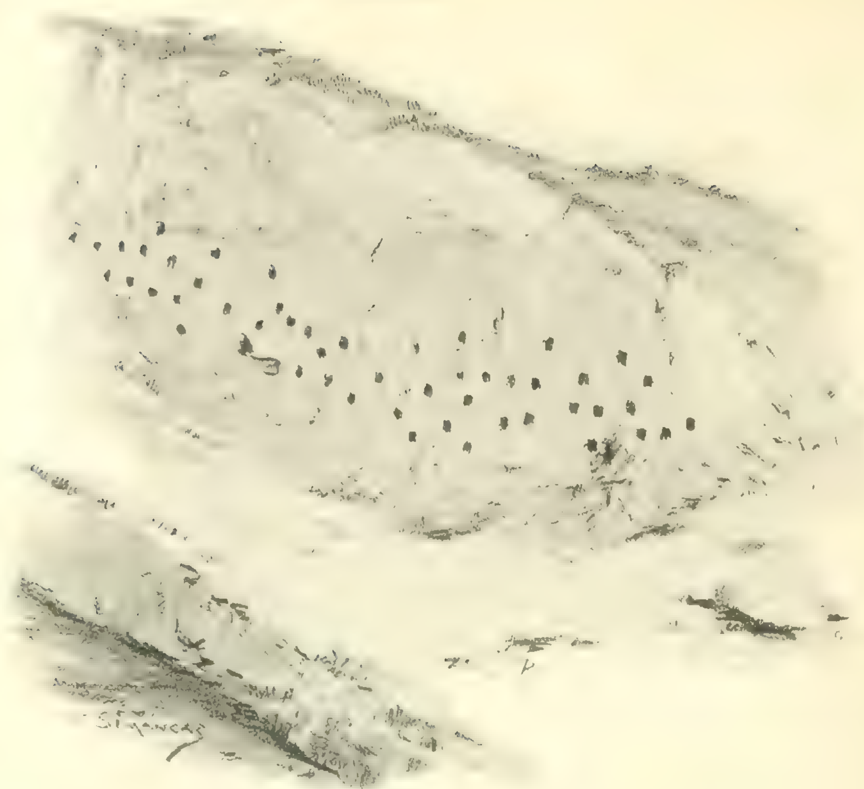
labradas de modo semejante a las de Perales de Tajuña, en la provincia de Madrid. Otro escritor, profesor francés, que hace años se dedica a estudiar la arqueología prerromana en España (4), expresó su opinión insegura en estos términos: "Bocairente ha sido morada de muy antigua población que dejó los más curiosos recuerdos. *Las grutas habitables o las cámaras funerarias*, talladas en todas partes, alrededor de la población, en los parajes inmediatos y en las altas paredes rocosas que cierran

(1) *Dicc. geog.*—**Bocairente.** "... *Les Casetes dels Moros* (casitas de los moros): Se cuentan unas 53, de cinco palmos de altura y poco más de anchura, con sus respectivas ventanitas; de unas se pasa a otras subiendo por una especie de campana que se halla interiormente, y todas tienen como un puentecito para atar una soga con el objeto, al parecer, de subir a cada una de ellas."

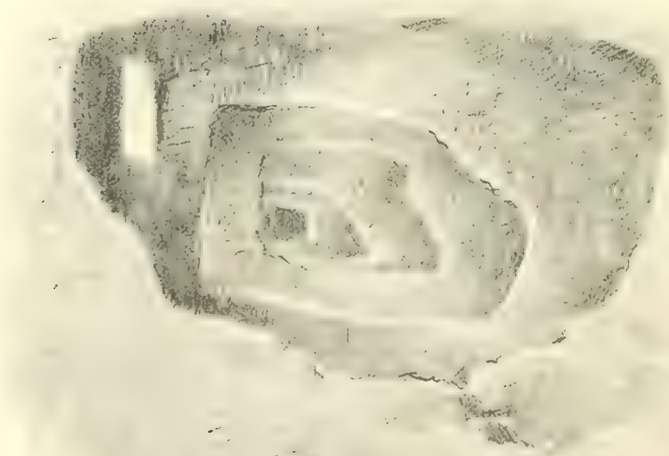
(2) *España y sus monumentos y artes.*—**Valencia**, II, 814-817.

(3) *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 189[illegible], 138 y s.

(4) PARIS (Pierre), *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive*, I, 131-135.



Grupo principal del barranco de la Fos.



Grutas del barranco de la Fos.
Rompimientos para el paso interior y puerta que sirve hoy de ingreso

la corriente torrencial del Vinalapó (el mismo río que pasa por Elche), datan de una lejana época (1)."

Si los trabajos mencionados sirvieron, como indudablemente así sucedió, para dar a conocer la importancia del grupo más numeroso de las *Casetes dels Moros*, su clasificación no quedó concorde en todos ellos, puesto que aquel autor extraño, acudiendo al cómodo sistema de la ambigüedad, pareciendo hasta cierto punto estar conforme con la opinión de nuestros arqueólogos, apunta, sin embargo, la idea de que las grutas pudieron formar necrópolis de tiempos muy remotos. En tal estado esta cuestión, que es preciso resolver, y juzgando incompletas las descripciones que se hicieron, por quedar en ellas inadvertidas ciertas obras cuya existencia puede resultar ser la clave para resolver esta cuestión arqueológica, conviene repetir una vez más el detenido y minucioso examen de las cámaras del grupo principal, ampliándolo con el del *Colomer*.

Las del primero de esos grupos se encuentran, como ya se indicó, en la tajada pendiente que cierra por el Mediodía el barranco de la Fos, frente al cerro coronado por el santuario del Santo Cristo. Los huecos, según se ven en mi dibujo, semejan ser ventanas de dintel recto con el contorno algo irregular, y se abren en número de 53 formando tres series, que si a primera vista, por impresión momentánea, figuran como si fueran los vanos de un grandioso edificio, observados atentamente pronto se advierte que sólo en algunos trechos se presentan determinando hiladas regulares en dirección completamente horizontal, y rara vez se corresponden de manera ordenada las de arriba con las inferiores. Dentro ya de la cámara situada a menor altura, a la que se llega ascendiendo unos ocho metros por subida peligrosa, labrada torpemente por los vecinos de la villa en las grietas de la peña, la cavidad que se encuentra viene a ser de 1,30 metros de profundidad por 0,90 metros de anchura media, formando el techo una superficie cóncava a modo de bóveda rebajada. A la derecha de esta gruta se excavó un pequeño hueco del que arranca una escalera de seis peldaños, iluminada por otra abertura al exterior, con objeto de hacer menos dificultoso el paso a la cámara que hay encima, desde donde pueden recorrerse las demás del mismo cuer-

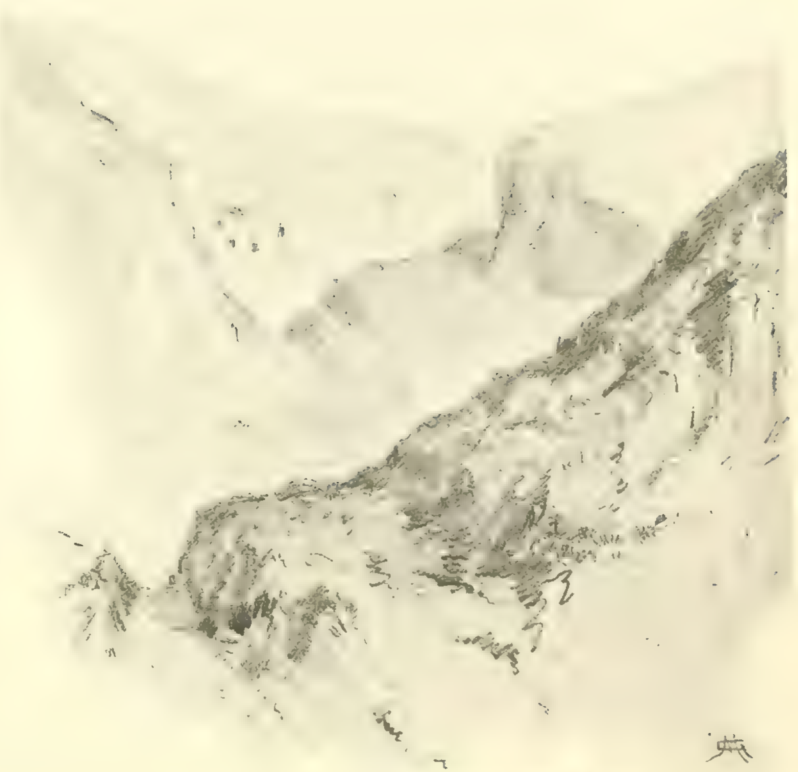
(1) Es un manifiesto error geográfico el de situar las grutas de Bocairente cerca de la corriente del Vinalapó, y conviene llamar la atención sobre este particular, puesto que ninguna relación parece existir entre aquellas cuevas artificiales y los monumentos descubiertos en Elche.

po, ya saltando, ya pasando cómodamente por grandes agujeros irregulares practicados en las paredes rocosas laterales en la forma que indica el dibujo de la primera lámina. En estas cavidades del que puede llamarse piso inferior, la primera tiene algo más de 3 metros de longitud por 2,50 de anchura y 1,55 de alto junto a la pared. Las demás son de diferente capacidad, algunas muy pequeñas, y todas de planta aproximadamente rectangular, suelos llanos de sensible desnivel entre unos y otros, y techos parecidos al que tiene la que sirve de entrada; todos con agujeros en el centro, de 0,80 a 0,95 metros, dispuestos, al parecer, para servir de comunicación entre éstas y las cámaras superiores, o bien como chimeneas, puesto que en sus bordes quedó la negrura característica de la salida de humos. La cavidad de mayores dimensiones es la que se encuentra a la izquierda de aquella cuya capacidad quedó antes indicada, y, además de esa particularidad de tamaño, ofrece la de tener a un costado dos bancos a modo de estrados, labrados ambos en la piedra con 1,25 metros de largo y 0,50 de ancho; otro banco estrecho y alto entre el espacio que separa aquéllos; y en uno de los ángulos un nicho o pequeño hueco abierto en la pared, y apropiado como para colocar en él una lámpara. En las grutas superiores existen otras cavidades talladas en la roca, de las cuales se ha dicho, sin sólido fundamento, que pudieron servir de cisternas o aljibes. Últimamente, conviene advertir que en las partes bajas del marco de los vanos inferiores suelen verse los orificios de unos taladros dispuestos, al parecer, para afianzar en ellos un cable; y en la pequeña cámara por donde se sube a las del primer cuerpo, sendas ranuras dispuestas hacia la mitad de los costados del lado interno, al parecer para afianzar una barra, y otras dos sobre la parte del dintel, probablemente talladas en aquel sitio con el propósito de asegurar un tablero que sirviera a modo de puerta corredera. En estas y en las demás obras de las grutas se debieron emplear fuertes herramientas de hierro, indicándolo así, de modo muy especial y persuasivo, la manera de estar labrados los techos y otras partes donde la primitiva excavación no fué modificada por trabajos posteriores de los que luego he de hablar; y también, porque así como no se comprende que una labor minera se llevara a cabo de un modo lento, con instrumentos de piedra, mucho menos se puede admitir que así se hiciera la de estas cámaras, cuya labra resulta en algunos grupos verdadera obra grandiosa.

Pasando a la otra margen del barranco aparecen los huecos del gru-

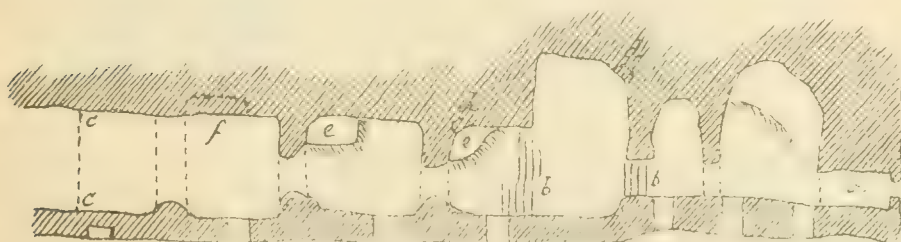


Grupo del Colomer.


Grupo pequeño del barranco de la Fou.

po del *Colomer*, abiertos en el tajado cerro que por arriba bordea el camino de la ermita de San Juan, en las afueras de la villa, y por debajo los escalonados bancales del huerto de D. Matías Calatayud. Las aberturas, de figura rectangular poco alargada, algunas con orificios en las partes bajas de los costados, indican la existencia de dos series horizontales de cámaras, la primera formada por tres, y la segunda por nueve, agrupadas de tres en tres, teniendo, además, otra sobre el grupo central de esta hilera, y una más en situación inferior; siendo de advertir (por ser dato importantísimo), que aquel en el dibujo de la vista correspondiente que parece tercer vano de la segunda línea (contando de abajo arriba y de izquierda a derecha, según se mira), sólo se comenzó a labrar por los ignorados excavadores de estas obras, y que los cuatro de la línea inferior fueron tapiados por el dueño de la finca para impedir por este medio que las cuevas sirvieran por la noche de albergue a gentes maleantes.

Para utilizar como granero y almacén de abonos y herramientas del



Planta de las grutas del Colomer

huerto las cavidades de la segunda serie, se abrió en la roca, en un costado (*a*), estrecha puerta y pasadizo por donde se entra desde el bancal más alto hasta la primera cámara situada al mismo nivel según se puede ver el croquis de la planta general. Salvando las desigualdades del suelo por tramos de escalones (*b*, *b*), se pasa hasta la cavidad delante de la cual no se llegó a abrir por completo la comunicación exterior, quedando desde allí cortada con las demás cámaras por un muro moderno de cerramiento (*c*, *c*). Como el croquis indica, las cámaras son de diferente anchura y profundidad, unas redondas en el fondo y otras de pared recta y ángulos redondeados; todas tienen los techos casi planos y de labor muy irregular; y en algunas hay pequeños nichos excavados a cierta altura (*d*, *d*) y bancos resaltados en el suelo (*e*, *e*), semejantes a los que se han conservado en el grupo principal, apareciendo otro más (*f*) al

pie de un gran nicho que recuerda por su forma los arcos sepulcrales. Encima de estas cuevas, en la calle de Bocairente llamada Tras la Villa, existen obras subterráneas parecidas a las descritas, todas ellas convertidas en sótanos o bodegas de las casas.

En cuanto a los demás grupos comarcanos, cuyo completo estudio sería tan conveniente realizar, aunque la empresa resulte costosa y arriesgada, he aquí reunidas las noticias de respetable origen que me fué posible adquirir y las que puedo dar por la propia observación hecha en los parajes donde se encuentran.

Grupo tercero del barranco de la Fos.—En estas cuevas, que son las situadas a mayor altura, se dice que entró un vecino de Bocairente descolgándose por una cuerda desde el cortado borde de la cumbre escarpada del cerro. De lo que manifestó después a los amigos nada serio se puede inferir y bien pudiera ser que la empresa sólo existió en proyecto.

Grutas de la loma del Capellá.—Son cuatro y no se sabe si están en comunicación. Existen, además, otras dos comenzadas a excavar, y al pie de la loma, aunque algo distante, una gran oquedad donde se abre la entrada de una cueva natural, que el dueño cerró con puerta de madera para utilizar la cavidad después de haber hecho importantes obras en lo interior, razón por la que no pretendí visitarla.

Grupo del barranco del Viveret.—Por el número de sus cámaras es este grupo el tercero en importancia. La vista de ellas, tomada desde la carretera, expresa con su lenguaje gráfico cuanto se puede decir, pues no se sabe que hayan sido visitadas.

Grupo del Pou Clar.—Las grutas de este grupo se encuentran en dos escarpes, uno frente a otro y separados por el barranco que sirve de paso a la carretera entre Onteniente y Bocairente, bordeada en aquel sitio por las aguas del manantial afluente del Clariano. Entrando en la estrechura, según se viene de aquella ciudad, se ve a la izquierda una gruta de puerta rectangular situada a mucha altura, y encima tres bocas más que pudieran ser de cuevas naturales por su forma irregular y otros dos agujeros que no se sabe si tienen comunicación con ellas. Las grutas del lado opuesto son tres, con las entradas de forma regular y pequeños orificios en las partes bajas de los costados. Están situadas a unos 15 metros de altura sobre el nivel del barranco, y junto a ellas, pero en lugar accesible, quedó sin terminar la entrada de otra cámara, viéndose en esta obra, mejor y de modo más patente que en todas las demás, las



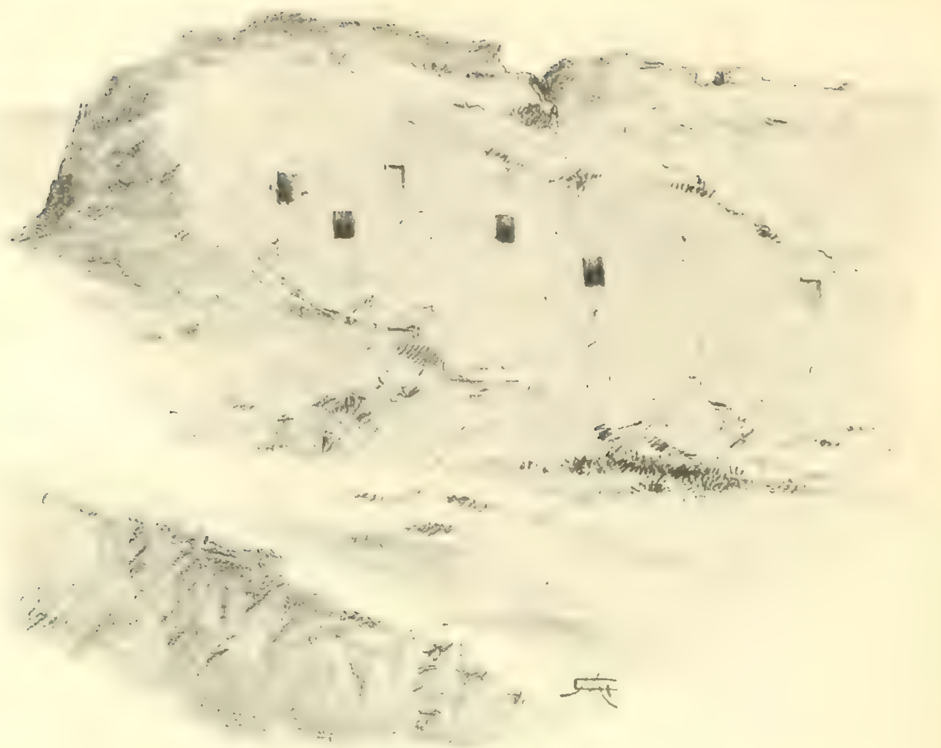
Grupo del Pou Clar



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

Grupo del Pou Clar







Les finestres del [illegible] Pedó

huellas largas y profundas de una herramienta poderosa, seguramente de hierro y quizá de forma igual o parecida al cincel, a juzgar por la labor.

Estas cavidades fueron exploradas por unos vecinos de Onteniente, que para lograr su propósito se valieron de un andamio. Por este medio pudieron averiguar que la más profunda tenía el techo parecido a las bóvedas rebajadas, siendo capaz para alojar 15 ó 20 hombres, y que otra muy pequeña tenía la forma de media tinaja, no encontrándose en lo interior cosa ni señal alguna por donde se pudiera venir en conocimiento del destino de tan extraños recintos.

Finestres del bancal Redó, en el término de Alfafara. En este grupo los huecos forman línea curva a modo de arco, y por ciertas particularidades que ofrecen los que se encuentran más bajos, en los extremos, conviene hacer su detallada descripción. El del lado derecho, según se mira, tiene debajo de él, a unos cuatro metros del suelo, una abertura circular, de donde arranca estrecha y corta escalera labrada en la roca (como se hizo en el barranco de la Fos), por donde, entrando por un pequeño agujero, se sube a las primeras cámaras altas; cavidades que se pusieron en comunicación al destinarlas para guardar las herramientas de trabajo cuando se construyó el ferrocarril de Agres a Onteniente. El otro vano inferior (que aquí, con dos más de la misma forma, resulta por excepción redondeado por arriba), ofrece también la particularidad, según se distingue perfectamente desde fuera, de servir para dar luz á dos cámaras contiguas, cuyas entradas se ven a continuación del vano, pareciendo indicar con esto que siempre estuvieron aisladas, y, además, sin comunicarse con las otras, cosa que me afirmaron ser así el guarda de la vía y unos labradores de las fincas cercanas.

En el fondo de una gran oquedad que hay debajo del escarpe donde se abrieron las grutas, aparece la entrada de una cueva natural, que habiendo servido de abrigo al ganado, pudo serlo también del hombre en tiempos muy remotos, pues junto a ella, en lugares cercanos, se hallaron objetos de industria prehistórica, según parece indicarlo la nota que debo al diligente explorador de los yacimientos prerromanos de la comarca de Albaida, mi buen amigo D. Isidro Ballester Tormo, y en la cual me dice: "*Cova de les Finistres*. Alfafara-Alicante. En 1910 el R. P. Leandro Calvo, de las Escuelas Pías, me regaló un pequeño tiesto neolítico encontrado por él a la entrada de la cueva. Era de pasta gris, con granos de mica, y

por su delgadez acusaba haber pertenecido a una pieza de pequeñas dimensiones. A principios de 1911 encontré yo, añade el Sr. Ballester, si no a la entrada, sí muy cerca de ella, otro trozo de cerámica de la misma clase, de sección gris-cenicienta, con abundantes granos de mica, que debió pertenecer a pieza de más que regulares dimensiones. Mide de sección 1,10 metros. No se nota el empleo del torno."

Después de hechas las sucintas descripciones de los grupos que quedan relacionados, conviene advertir que en ellos no aparece ni una sola oquedad o cueva natural que haya sido modificada por la mano del hombre en tiempos primitivos para convertirla en gruta artificial, parecida a las conocidas y notables de Marquínez, en Álava. Ni una sola cámara se encuentra tampoco que por su construcción y ruda labor de las superficies indique reformas apropiadas para convertir en viviendas las cavernas naturales, empleando para ello instrumentos de piedra y hasta peñas manejables, como sin duda debieron hacer los trogloditas en algunas oquedades que empiezan a ser estudiadas en España (1). Pero si así puedo afirmarlo con relación a los grupos del alto Clariano que llegué a visitar, no debo hacer lo mismo respecto a otros cuyo estudio no hice y están situados cerca de Chelva, en el valle del Guadalaviar; en Fuente Podrida, a orillas del Cabriel; frente al Azud, entre Monforte y Novelda, dominando la corriente del Vinalapó; en la Peña del Turco, junto a Chella, partido de la Enguera; y, por último, el de la aldea de Cubas, en el término de Jorquera (Albacete), con grutas de las que luego he de hablar, porque ofreciendo los mismos caracteres que las de Bocairente, a juzgar por lo que de ellas escribió Madoz, las utilizan como viviendas algunos

(1) CABRÉ AGUILÓ (Juan), *Extracto del "Avance al estudio de la escultura prehistórica de la península ibérica"*. El incansable investigador de nuestras antigüedades prehistóricas, autor de este folleto, habla en él y discute la técnica y la época en que fueron esculpidos los bajorrelieves de una de las cuevas de Marquínez que llama artificiales, y que en realidad sólo son, al parecer, oquedades ensanchadas por el hombre, según lo declara la fotografía que publica. El trabajo se hizo allí, a juzgar por los testimonios gráficos, sin preocuparse de dar forma regular a las desiguales cavidades, a golpes, y prescindiendo de toda obra de cerramiento o resguardo, por lo que ninguna relación tienen con las del alto Clariano. De otras *cavernas artificiales* que cita puede decirse lo mismo; y en cuanto a los relieves, coloridos o no, y las pinturas que en ellas se encuentran, la época de procedencia será siempre muy difícil de precisar y día ha de llegar en el que se demuestre que esas obras artísticas de carácter primitivo, no son todas tan antiguas, como en general se viene creyendo.

vecinos del pueblo, siguiendo en esto un procedimiento parecido al de los dueños de las grutas del Palomar.

Procediendo estas obras de un mismo sistema en cuanto a situación y trabajo, según parece indicarlo la absoluta semejanza que se aprecia entre todas ellas, y debiendo haber tenido por esto mismo igual destino cuando fueron labradas, los datos hasta aquí apuntados y referentes a su carácter y demás circunstancias, resultan indudablemente de gran valor para fundar opinión respecto al más importante de los problemas que en la arqueología española presentan esa clase de cuevas artificiales. Pero antes de entrar en la cuestión capital, o, lo que es lo mismo, antes de intentar la resolución del indicado problema respecto al primer destino de las cuevas, es de todo punto conveniente esclarecer ciertas noticias que únicamente quedaron antes apuntadas, y dejar, además, bien sentadas algunas afirmaciones que rectamente se inducen de cuanto dejé manifestado, concretando y relacionando unas y otras cosas en esta forma:

1.° Las grutas, como queda dicho, no tienen relación ni semejanza alguna con las naturales que el hombre primitivo adoptó, modificándolas, para su albergue. Su arquitectura, a pesar de la rudeza del trabajo, revela un progreso impropio en las gentes primitivas, estando todas ellas, seguramente, labradas con fuerte herramienta de punta aguda que debió ser de hierro, a juzgar por las muestras de su acción bien patentes en muchos sitios y particularmente en las puertas sólo comenzadas a excavar, donde por lo mismo se puede afirmar que el trabajo no sufrió alteraciones después;

2.° Se encuentran siempre en escarpaduras de tajados cerros, sin orientación determinada, formando grupos en número variable y situadas a diferente altura respecto al nivel del suelo de donde arranca el áspero declive, demostrando esto (como lo prueban los grupos del barranco de la Fos y los del *Pou Clar)* que las cámaras bajas nunca pudieron ser accesibles en todos los casos (según se llegó a suponer sin detenido estudio) aunque algunas lo hubieran sido antiguamente;

3.° Los parajes elegidos para situar los grupos fueron áridos y agrios (barrancos, cañadas, desfiladeros), sin que el agua se encuentre cercana en todos ellos ni se hayan descubierto vías subterráneas (naturales o artificiales) que la conduzcan desde lo alto al interior de las cámaras;

4.° Cada uno de los huecos corresponde a la cavidad más o menos

ancha y profunda de una cámara, excepto en el caso extraordinario de servir para iluminar la entrada de dos grutas;

5.° La obra de dichos huecos, así como la de los pequeños nichos abiertos en los ángulos de algunas cámaras, acusa mayor perfección que la de los irregulares rompimientos de los pasos laterales y agujeros de los techos;

6.° Las incompletas exploraciones que se han llevado a cabo dentro de las grutas no dieron nunca, que se sepa, fruto alguno respecto al hallazgo de objetos, pinturas o inscripciones, y si algo de muy dudosa clasificación se llegó a encontrar junto a la cueva natural del *Bancal Redó,* el lugar de yacimiento no puede inspirar absoluta confianza por tratarse de un socavón que pudo ser habitado en tiempos prehistóricos y de un barranco por el cual bajan los arrastres torrenciales de Moncabrer en la sierra de Mariola, en cuyas alturas se suelen descubrir vestigios de la vida del hombre neolítico;

7.° Las cuevas naturales que existen cerca de las grutas no parece que tengan relación alguna con ellas, ni por su apariencia indican que hayan podido estar todas habitadas en los tiempos prehistóricos.

Como se ve, por cuanto queda puntualizado respecto al carácter general de las grutas y detalles de sus obras, fácil será obtener del examen de lo dicho un conjunto de elementos que apreciados en su justo valor y significación, lleguen a constituir sólida base para el estudio definitivo de ellas, objeto principal de este trabajo, en lo referente al primitivo destino de las cámaras.

Que las cavidades llegaron, tal como hoy las vemos, a ser morada o albergue de ignoradas gentes durante un tiempo de duración imposible de determinar, es cosa que lo declaran con su mudo lenguaje, la escalera labrada en la cámara inferior del grupo más importante del barranco de la Fos, trabajo que, seguramente, se hizo después de publicado el *Diccionario geográfico* de Madoz, pues éste autor nos habla de la subida *por una especie de campana;* la disposición de los taladros hechos a los lados de algunas de las llamadas ventanas, apropiados únicamente para el amarre de cuerdas o escalas; el modo irregular de estar abiertos los pasos interiores y los agujeros de los techos; el hollín que en ellos acusa la existencia del hogar; y últimamente, hasta la circunstancia de estar habitadas desde tiempo inmemorial las grutas de la aldea de Cubas, donde los vecinos se valen de escalas de cuerda para subir con gran peli-

gro hasta las entradas que se encuentran a unos quince metros de altura (1). Mas si el destino de las grutas como viviendas está suficientemente demostrado por todas esas circunstancias concordes y persuasivas, con ellas mismas se puede probar además, que no siempre debieron ser utilizadas las cámaras en la disposición que hoy se encuentran, y que antes, cuando se excavaron, debieron estar en completo aislamiento las de cada grupo.

Confirmando la certeza de ese parecer y dándole fuerza para convertirlo en proposición afirmativa, se ve de un modo manifiesto en aquel mismo grupo del barranco de la Fos, que si los orificios de las ventanas bajas indican un sistema de comunicación independiente entre el exterior y cada una de las cámaras, lo mismo que viene a ocurrir en la citada aldea de Cubas, la escalera o la entrada en forma de campana, en cambio, y más que ésta las obras irregulares que se hicieron para unir las cavidades de los tres pisos, señalan de consuno y de modo indubitable ser trabajos posteriores que al ejecutarlos en la forma antes indicada y en época desconocida, vinieron a establecer otro distinto sistema de comunicación para vivir en relación o comunidad y con una sola entrada, que se procuró barrear por dentro a pesar de no ser fácil su acceso. Pero hay más; en el vecino y cercano grupo del *Colomer*, donde los huecos no tienen taladros y la comunicación interior se hizo más perfecta, quedó una gruta, la más alta, en absoluto aislamiento y demostrando por esta circunstancia que jamás estuvo unida con las otras; caso significativo que repitiéndose en el *Bancal Redó* y en el *Pou Clar* y quizá en otros grupos prueba que las cámaras se labraron para dejarlas en completa independencia.

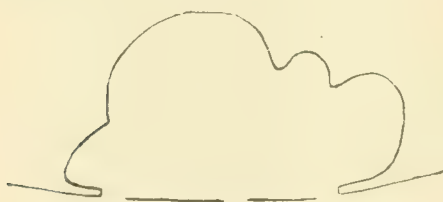
Esta última afirmación, cuyo fundamento descansa en tan sólida base, adquiere un valor extraordinario cuando, además, se demuestra con otro dato de imposible impugnación. Se deduce así al considerar que entre las cámaras no pudo haber abertura ni paso alguno de comu-

(1) Madoz, *Dicc. cit.*—**Cubas**: Aldea de la provincia de Albacete, partido judicial de Casas Ibáñez, término de Jorquera: "... para el riego de las huertas se aprovechan, por medio de una presa, las aguas del Júcar, que corre por entre elevados peñascos y ásperos cerros, en los que, y como a la altura de unas 18 ó 20 varas desde su raíz, se hallan muchas cuevas, o mejor se puede decir casas habitables, abiertas a pico, todas bastante capaces y muchas con cocina, dormitorios y otras oficinas bien distribuídas; la subida a ellas, que se hace con escalas de cuerda, es peligrosa, especialmente para las mujeres y niños."

nicación cuando fueron labradas, pues de existir en cualquier forma, resultaria inexplicable que se hubieran comenzado a excavar desde fuera las puertas de algunas cavidades, haciéndolo con gran dificultad y peligro para los obreros suspendidos sobre el abismo, cuando tan fácil y cómodo resultaba llevar a cabo aquel trabajo desde lo interior. En suma: las grutas del alto Clariano, que sin duda estuvieron habitadas en forma y circunstancias diferentes durante épocas desconocidas, puede afirmarse que antes tuvieron otro diferente destino, el cual, a juzgar por el carácter y ciertos pormenores de las obras, no debió ni pudo ser otro que el de cámaras sepulcrales, con nichos para lucernas y bancos tallados en la roca.

En la Península hay motivos para sospechar que existen muchos grupos de grutas labradas con el mismo fin. De ellas se hablará después, casi en último lugar, pues antes conviene hacerlo de aquellas en las que ese destino no ofrece dudas, como ocurre con algunas muy notables de Baleares y Canarias.

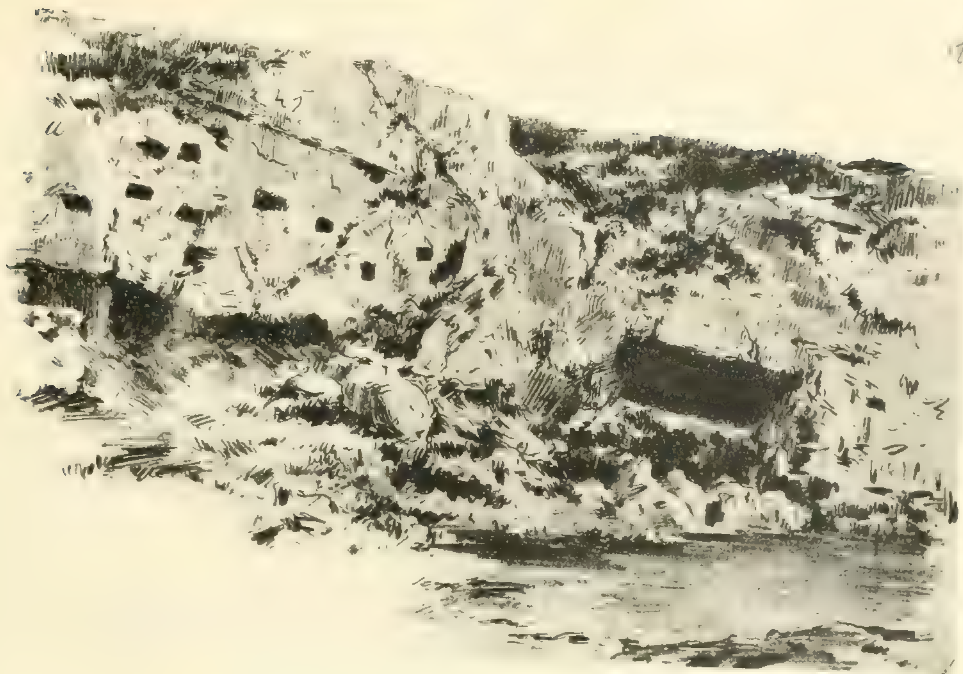
Efectivamente, en el primero de estos archipiélagos se estiman como sepulturas prehistóricas muchas cuevas artificiales, distinguiéndose entre éstas por su semejanza con las *Casetes dels Moros*, las llamadas *Calas Covas* en Menorca, en dos de las cuales hay esculpidas en las paredes unas inscripciones latinas del siglo II que le hicieron suponer a Hübner si las dedicaron a un culto antiguo local (1). En Mallorca existen las llamadas *Son Covas* en el distrito de Campos, y las de San Vicente en Pollenza; y si bien no ha faltado algún autor que las cree abiertas por la mano del hombre para su morada (2), pueden considerarse, sin embargo, parecidas a las menorquinas y a las peninsulares, según se infiere de lo que escribió en sus *Apuntes arqueológicos* el diligente y acertado investigador Martorell y Peña. De las primeras (las de *Son Covas*), ya exploradas cuando él las visitó, advierte que se ponga



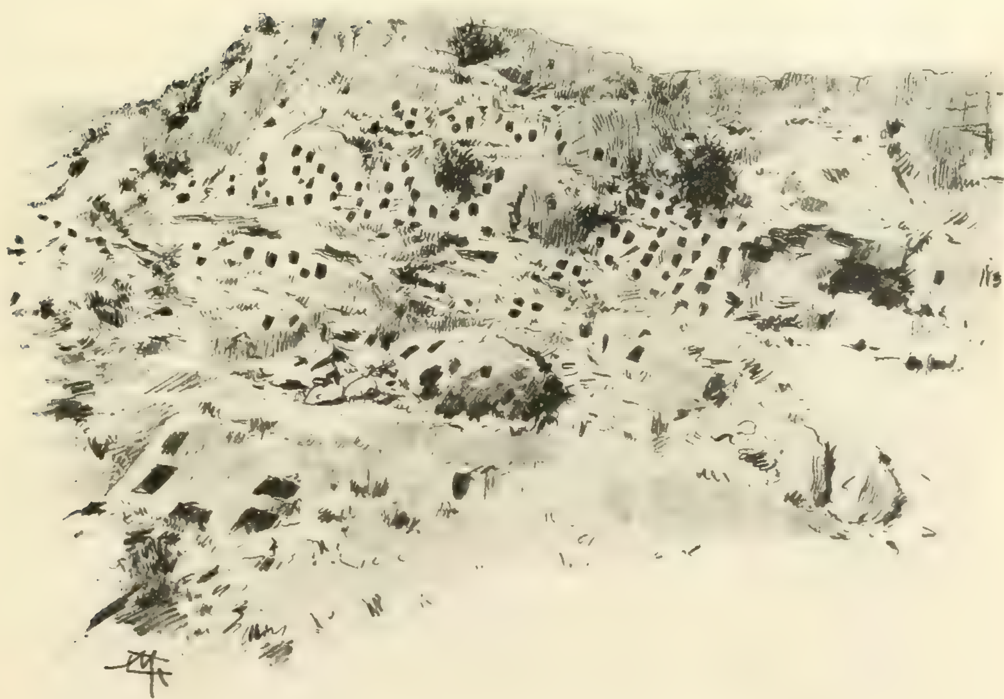
Planta de una de las grutas de *Son Covas*

(1) *La Arqueología de España*, 149.—*Boletín de la R. Acad. de la Hist.*, XIII, 1888, 469.—*Idem id.*, XXIV, 97 y s. "Finalmente, las numerosas grutas, algunas naturales, otras artificiales, eran, probablemente también, en su mayor parte sepulturas."

(2) SANPER Y MIQUEL (Salvador), *Contribución al estudio de los monumentos megalíticos ibéricos*, en la *Revista de Ciencias históricas*, II, 1881, 434 y s.



Grutas de Calas Covas (Menorca)

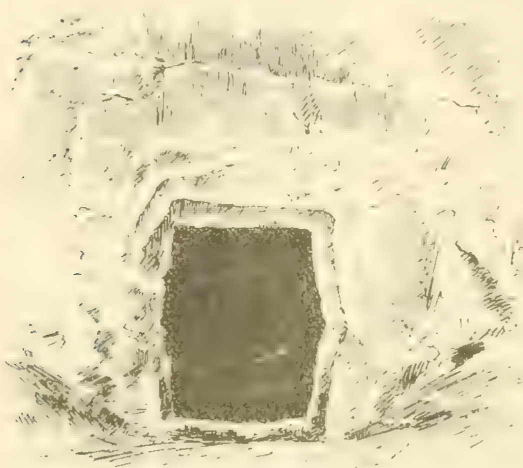


Necrópolis de Pantalica (Siracusa)



pañada de algunos nichos abiertos en la peña. Está en un cerro muy escarpado del barranco de Herque, entre Arico y Guimar, en el país de Abona, y tan llena de momias, que no se contaron menos de mil" (1). De otras grutas, al parecer artificiales y abiertas en tajadas peñas, se encuentran noticias curiosas en un interesante trabajo que después he de citar.

Pero si tan semejantes son, como vemos, las grutas peninsulares y baleáricas, a estas canarias, labradas todas, al parecer, con carácter funerario en esas tierras donde aparecieron antiguas inscripciones guanchas, alteradas por la indudable influencia africana de signos libio púnicos (2), mayor es todavía la similitud que tienen con las que forman la grandiosa necrópoli siciliana de Pantalica, en las cercanías de Siracusa, y de la cual nos habla Mauceri en un precioso folleto de la *Italia Artística* (3). Innumerables huecos cuadrados o rectangulares parecidos a ventanas, de diferentes tamaños, algunos muy grandes, y formando grupos a guisa de numerosos *alveari* o panales en las tajadas vertientes de un extenso barranco, acusan la existencia de las cámaras (más de 4.000), unas de planta circular y otras elípticas, grandes y chicas, según fué la condición social del difunto, salvo unas extensas rectangulares que dicho arqueólogo supone debieron ser las que estuvieron destinadas para las familias de los jefes Sículos, constructores, en su opinión, de aquellas mansiones de la eternidad. El mismo autor acepta el origen africano que Orsi señala a esas gentes, de las que también supone que procede otra tumba descubierta en Cozzo



Tumba [illegible]

(1) VIERA Y CLAVIJO (Joseph), *Noticia de la historia general de las islas de Canaria*, Madrid, 1772, I, 178.

(2) VILANOVA Y RADA, ob. cit.

(3) MAUCERI (Enrico), *Siracusa e la valle dell'Anapo*, vol. XLVII de la *Italia artistica*, publicada bajo la dirección del Dott. Corrado Ricci.

Pantano ("seguro indicio -dice- de la existencia de una necrópoli excavada") (1). Esta tumba se aparta algún tanto del tipo general, por tener la entrada en paraje accesible y una o más cámaras interiores en comunicación con la exterior, a juzgar por lo que expresa la fotografía publicada en la obra a que se viene haciendo referencia; texto en el que además se encuentra la noticia y representación fotograbada de un curioso grupo de nichos excavados en la cortada peña del monte Acradina (2), donde más que grandes espacios encuadrados, dispuestos, como se ha llegado a suponer, para colocar en ellos numerosas memorias escultóricas, parecen ser los correspondientes a las puertas de las cámaras de otra necrópoli, que por circunstancias desconocidas no se llegó a terminar, quedando las tumbas solamente indicadas como ocurrió en alguno de los grupos de Bocairente. De otro agregado de nichos cuadrangulares y de algunos relieves esculpidos dentro de cavidades de contorno irregular (del *Templi Ferrali* y de los *Santoni del Palazzolo Acreide)* (3), nos habla el precitado autor, sospechando si estas obras, que califica de rara curiosidad, pudieron tener relación con otra necrópolis subterránea parecida a las catacumbas; pero, sea esto así o no lo sea, lo que sí parece guardar íntima conección es el tipo de los nichos de la alta Acradina y los del Palazzuolo, a pesar de las diferencias de situación y tamaño. Los relieves recuerdan por su disposición los nuestros de Marquínez.

A la otra banda del Mediterráneo, en territorio africano de la antigua Cartago, mirando a la isla de Sicilia, se encuentran las grutas de Chaouache, que según la fotografía del *Catálogo de los Monumentos relativos a la historia de Túnez*, colocada en la Sala 2.ª del Museo Arqueológico Nacional, son tumbas abiertas en la roca (4). Esa vista interesante, copiada por mí de la referida fotografía, nos proporciona un testimonio más de las evidentes analogías que existen entre todas las cámaras sepulcrales así labradas, llegando en este caso hasta el extremo de presentar idéntico carácter que las de los pequeños grupos del alto Clariano, incluso en la circunstancia de tener solamente comenzada a excavar una de las bocas rectangulares, la segunda de la fila contando de izquierda a derecha según se mira.

(1) Ob. cit., pág. 19.

(2) Ibid. íd., pág. 48.

(3) Ibid. íd., págs. 134-136.

(4) *Catálogo general de la Exposición histórico-europea, 1892 a 1893,* cuadro 5.º, BASÍLICAS, SEPULTURAS, VARIOS MONUMENTOS; monumentos de época antigua.

Pero no es solamente en Africa donde se encuentran elementos de comparación. Si los buscamos en el territorio oriental de la cuenca mediterránea, allí se encuentran las pruebas concluyentes para la demostración de que estas grutas artificiales siempre y en todas partes tuvieron el mismo destino funerario. En las necrópolis heteas de la Siria septentrional y de la Capadocia, y particularmente en las tumbas excavadas de Aladja, se suelen vez dentro de las cámaras unas camas funerarias talladas en la masa rocosa en la misma forma que los bancos de algunas de las grutas de Bocairente (1); entre las tumbas subterráneas de Persia, de tipo tan conforme a las que me vengo refiriendo, es la de Dario la que más nos puede interesar, tanto por haber sido considerada a manera de modelo creado por él o por su arquitecto (2), labrándola como suspendida entre el cielo y la tierra, libre de profanaciones, en lo alto de un escarpe inaccesible, cuanto, porque los estudios que en ella se han hecho confirman plenamente lo que el historiador Diodoro escribió respecto a los medios mecánicos empleados para izar los cuerpos de los difuntos hasta la entrada de las cámaras (3), y la curiosa anécdota referida por Ctesias, que cuenta la trágica muerte de los padres de aquel monarca cuando quisieron visitar el monumento, ascendiendo suspendidos por sacerdotes colocados en el borde de la cumbre del tajado cerro, que soltaron las cuerdas asustados por unas serpientes; y si se buscan en Fenicia elementos de información, los autores más acreditados nos dicen que lo mismo allí que en Palestina, las tumbas excavadas en la roca, confirmando lo que expresan algunos versículos de las Sagradas Escrituras, responden, por su disposición, al propósito de labrar el último asilo para todos los individuos de una familia (4). La importante revista *The Jewish Encyclopedia*, dice, señalando la influencia fenicia en las tumbas de Palestina (5), que entristece el aspecto insignificante, pobre,

(1) PERROT ET CHIPIES, *Hist. de l'Art.*, IV, LES HÉTÉENS, pág. 686 y s.

(2) Idem íd., **Persia**: *La tombe souterraine*, V, 617 y s.

(3) DIODORO DE SICILIA, XVII, 71.

(4) GENESIS, XXIII, 4-20; XXV, 9 y 10; XLIX, 29-32. *Josué* XXIV, 30, 32-33. *Jueces*, VIII, 32.

(5) "La preferencia por las sepulturas familiares dió por resultado el desarrollo de un estilo monumental de tumba en Palestina. Aunque sus estructuras permitían amplia oportunidad para una ostentación de suntuosidad y para el empleo de esculturas y pinturas, como ostentan las egipcias, los judíos no aplicaron sus energías en esa dirección. Entristece la apariencia insignificante de sus tumbas, pero de cualquier

de estas moradas de la muerte, talladas con severidad en alturas casi inaccesibles, y teniendo a veces dentro de la cámara otras cavidades, sencillos compartimientos o nichos, en los cuales podían estar los cadáveres tendidos en posición horizontal sobre las piedras o sentados dentro del compartimiento; y por otra parte, el *Manual Bædeker* al describir el valle del Cedrón, después de hablarnos de la tumba de San Jacobo o San Diego, que conserva dentro *un banco tallado en la roca*, indica que a la entrada de la aldea de Siloé, situada al pie de la montaña, se encuentra en la parte baja del escarpe de la peña *una serie de entradas de cámaras sepulcrales*, entre las que hay algunas muy bien talladas y otras en las que los *nichos para lámparas prueban su destino funerario*, a pesar de no conservarse más que la parte posterior de las cavidades (1).

Como se ve, son numerosos los testimonios acordes y expresivos que declaran la semejanza entre ciertas tumbas orientales de influencia fenicia y las nuestras, y si la suma de todos ellos y su clasificación vienen además a demostrar plenamente cuál fué el primer destino de las grutas abiertas en las vertientes tajadas de la comarca del alto Clariano y en otras de los cerros peñascosos de la cuenca del Júcar, con esto quedará resuelta una de las cuestiones del problema arqueológico arriba indicado. De otras grutas artificiales se pudiera decir lo mismo, por deducirse de las noticias publicadas en diversos textos la igualdad de destino; mas conociéndolas únicamente por referencias, las relacionaré a modo de

manera ellos son los que testifican la solidez de las moradas de la muerte..... Las sepulturas en las rocas de los collados o colinas les fueron sugeridas [a los judíos] por las de los fenicios, y por la conformación natural del país, que ofrece cuevas por todas partes. Estas cuevas-tumbas suelen estar situadas en alturas que parecen casi inaccesibles. Y donde no hay cavernas naturales, se forman en los huecos de las rocas espacios dilatados y rectangulares, labrados artificialmente dejando bóvedas, con lo cual se forman cámaras subterráneas en las que se cortan los altos huecos, de severidad abrumadora." En Palestina, dice además el autor del texto copiado, se pueden distinguir tres tipos diferentes de tumbas, siendo las más numerosas las talladas en la peña, y las más curiosas, por su forma, las que describe en estos términos: "III.—Sarcófagos que tuvieron forma antropoidal entre los fenicios, pero que entre los hebreos consisten en tipos de simples artesas adaptadas a la medida del cuerpo y tallados verticalmente en sus paredes." *Enciclop. cit.*, *Tumbas judías*, XII, 1906, 155.

(1) GUERIN (V.), *Le tombeau de Josué; Note sur le Khirbet-Tibneh dans le massif d'Ephraim; Rev. Archeol.*, XI, 1865, 100 y s. "Dans les innombrables nécropoles antiques qui peuplent ce pays, il n'est pas rare d'observer dans l'interieur des chambres sépulcrales *quelques petites niches à lampes.*"

adelanto para un estudio más completo, y con el único propósito de que sirvan de base y guía para el que ha de preceder a la formación del mapa de las cuevas artificiales de España, trabajo que no tendrá garantías de acierto como no se haga visitando y examinando las cámaras, cosa que sólo con carácter oficial puede hacerse. Las grutas a que últimamente me refiero son éstas:

CATALUÑA

Cuevas de Matadepera (Tarrasa).—En la parte más elevada de un altísimo tajo del macizo rocoso de este nombre, se abren tres entradas a modo de ventanas (1).

Coves dels Estables (cerca de las anteriores).—Las gentes del país le dan este nombre a causa del uso a que las dedicaron, y de todas ellas (que son cuatro o cinco), sólo una es accesible (2).

Los Obits (en el mismo macizo rocoso en que se encuentran las de Matadepera y Estables).—Son dos, espaciosas y situadas a mayor elevación que las anteriores, pareciendo acusar su nombre el destino que tuvieron (3).

Covas de las Vinyas (Villafranca del Panadés). Son cuatro, situadas en la ladera derecha de la riera de Pontons, al pie de un cerro escarpado y en paraje casi inaccesible (4).

CASTILLA LA VIEJA

Cuevas de los Moros (Pancorbo, término de Miranda de Ebro)—Grutas pequeñas, situadas cerca de la que fué ermita de San Miguel (5).

Grutas del Monasterio de San Martín de Albelda (dos leguas al Sur de Logroño). —En el *Diccionario geográfico-histórico de España* (Sección II), publicado por la Real Academia de la Historia, y escrito por don Angel Casimiro de Govantes, encuentro estas noticias: "Véese en los ras-

(1) MADOZ; MASSO; COLL; ARABIA, *Mem. de la Assoc. catal. d'Exc. cient.*, II; PUIG Y LARRAZ, *Cavernas y simas de España, Bol. de la Comisión del mapa geológico*, XXI, 1894, I de la 2.ª serie.

(2) ARABIA, Mem. cit.; P. Y LARRAZ.

(3) Idem íd.; P. Y LARRAZ.

(4) GOMIS, *Butll. de la Assoc. d'Exc. catal.*, XI; P. Y LARRAZ.

(5) P. Y LARRAZ.

tros que retiene la Colegial de Logroño del Monasterio de Albelda, que por ser tan crecido el número de monjes como estas memorias refieren cavaban pequeñas celdillas a manera de bóvedas en una peña de yeso que allí hay, y abriendo, en vez de ventanas, pequeños agujeros en el pendiente sobre el río Iregua: colmena parece la peña en la espesura y estrechura de las celdillas". Es curiosa e interesante esta noticia referente a la construcción de las *celdillas a manera de bóvedas* que los monjes labraron en Albelda, porque ella parece concordar con la que nos dió Cornide (*Estado de Portugal*, III, 20), referente a la existencia de cuevas en Montemoor o Novo, habitadas por los anacoretas fundadores de la reforma de la Orden Paulista; a la que encontramos en el *Sol de Oriente, Vida y victorias del Grande Antonio Abad* (Valencia, 1665, págs. 3-10), donde su autor, D. Gaspar de la Figuera y Cubero, nos habla de cómo el Santo Archimandrita de Egipto topó en la Tebaida con un venerable anciano dedicado a Dios, con el cual "*iva visitando las hermitillas i covachuelas, llamemoslas colmenas sagradas de los Monges Egipcios i Thebeos*" y "*fuese* [luego] *a unos sepulcros, poco distantes de su primera habitacion*" encargando "*a un compañero le dexasse encerrado* [allí], *cuidando de traerle en los días acostumbrados su leve sustento*"; y también con la referente a la comunidad religiosa, que siguiendo al parecer el mismo procedimiento que la de Albelda, excavó sus habitaciones y oratorios a principios de la Edad Media, en las rocas de Pantálica (Siracusa), donde existe la necrópolis antes mencionada. Son estas coincidencias tan notables, que bien merecen quedar aquí anotadas, por si en ellas se encontrara el indicio para buscar la situación hasta hoy desconocida de un célebre monasterio, que sin duda existió en territorio valenciano, y del cual, a propósito de las *Casetes dels Moros*, me habló mi buen amigo el docto catedrático y académico D. Elías Tormo y Monzó.

Cueva de la Peña de los Sepulcros (Merindad de Montija, término de Villarcayo, Burgos). En la montaña rocosa así llamada, y también de los *Sepulcros de Gayangos*, cortada por todos lados casi perpendicularmente, se encuentran una cueva, graderías, obras excavadas que se han supuesto ser viviendas, y más de treinta sepulcros labrados en la peña con la forma del cuerpo humano y dispuestos para que los cadáveres, colocados en posición natural, miraran a Oriente (1).

(1) Sainz de Baranda, *Bol. de la R. Acad. de la Hist.*, X; P. y Larraz.

Grutas de la Redonda (Merindad de Valdivielso, término de Villarcayo, Burgos). —Estas grutas son quince, y sus entradas, en forma de arco irregular, se abren todas seguidas a distancia de 4 ó 5 metros sobre el profundo precipicio del escarpe que se encuentra en el lugar de Arroyo, junto a la ermita de Nuestra Señora de la O o de la Redonda (1).

LEÓN

Cuevas de San Genadio (término de Ponferrada, León).—En un declive rapidísimo de los montes Aquilianos, junto al nacimiento del río Silencio, se abren, mirando a Oriente, las pequeñas puertas de unas cámaras que dentro tienen un poyo alrededor (2).

CASTILLA LA NUEVA

Cuevas de Perales de Tajuña. —De estas cuevas y de las siguientes me ocupo por separado.

Grutas de Fonsario de Segovia.

Grutas de Fuencaliente (partido de Almadén, Ciudad Real).—D. Gabriel Puig y Larraz *(Cavernas y simas de España*, en el *Boletín de la Comisión del Mapa Geológico*, XXI, 1896, I de la 2.ª serie), dice de estas cuevas artificiales. "Aun cuando parece evidente, por las descripciones que hemos visto, que estas grutas deben su existencia a la mano del hombre, como su abertura debió de hacerse en antigüedad muy remota y su importancia es grande para la historia de nuestros aborígenes, damos aquí su descripción. Están situadas estas curiosas grutas en la sierra de Quintana, a una legua de la villa de su nombre, más allá del río de los Batanes, a la parte de Oriente. Toda la falda de una parte de la montaña se ve cortada, formando un frontispicio de seis metros de alto por otros tantos de ancho. En esta fachada hay abiertas dos pequeñas cuevas de boca triangular, cuya altura será de metro y medio, y cuya profundidad por lo más ancho será de uno. Con el corte del peñasco dejaron llana y desembarazada aquella parte del terreno, formando un pequeño atrio. En las paredes de estas cuevas hay trazados signos y carac-

(1) MADOZ; P. Y LARRAZ.
(2) MADOZ.

teres desconocidos. En los alrededores hay muchos otros minados antiguos" (1).

Las Horadadas (término de Belmonte, Cuenca).—Se encuentran cerca de Villaescusa de Haro, y las gentes del país las creen obra de los moros (2).

ANDALUCÍA

Cuevas de Zueros (partido judicial de Cabra, Córdoba).—Las gentes le dan nombre particular a cada una de estas cuevas, que en número de trece tienen sus entradas abiertas en los tajos inaccesibles, sobre los que se levanta la población. Un cuarto de legua al E. se encuentra otra gruta, llamada *Cueva de los Murciélagos,* cuyo vano de ingreso tiene en el centro un tosco pilar, o cosa parecida a modo de mainel, que le da aspecto de ventanal ajimezado, dispuesto así, quizá, para dar luz a dos cámaras, en forma parecida a lo que ocurre en una de las grutas del *Bancal Redó* (3).

Posible es, casi seguro, que en la Península existan más cuevas artificiales de esta clase. En *Salas de los Infantes* (Burgos), tengo noticia de que las hay, si bien no conozco pormenores de ellas, y en Faido (Álava), vengo a saber, al corregir las pruebas de este artículo, que se han explorado otras, al parecer iguales a las de Bocairente, si bien se apartan algo del tipo general, por tener dentro sepulturas excavadas como los sepulcros de cabecera trilobada. Pero de las que sí me importa hablar con algún detenimiento es de las que forman los grupos antes citados de Perales de Tajuña y de las grutas que se descubrieron en las afueras de Segovia. De las unas debo tratar, porque la opinión respecto a ellas de arqueólogos acreditados influyó muy particularmente en los escritores valencianos para suponer que las cámaras de Bocairente fueron en su origen morada de trogloditas (4); y de las otras, por ciertas circunstancias que ofrecen y cuyo conocimiento puede echar la clave en este asunto

(1) *Semanario Pint. Esp.*, 1846; VILANOVA Y RADA, *Hist. de Esp.*, I; P. Y LARRAZ.

(2) *Relaciones topográficas de 1575;* TORRESMENA, *Noticias conquenses*; P. Y LARRAZ.

(3) GONGORA; P. Y LARRAZ. En la cueva de los *Murciélagos* se encontraron esqueletos, y junto a ellos una diadema de oro.

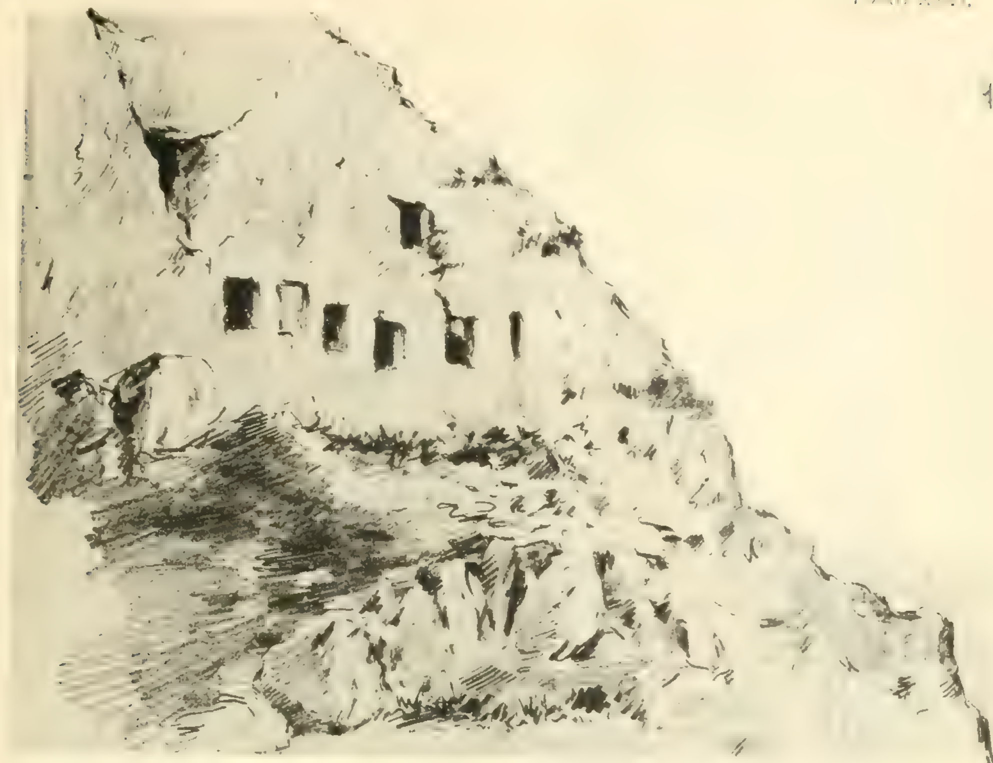
(4) TRAMOYERES BLASCO (Luis), art. cit.

de las grutas e influir en la resolución completa del problema ha tiempo planteado respecto a ciertos sepulcros, que siendo relativamente numerosos en España, no han llegado aún a ser clasificados.

Dos son los grupos de grutas artificiales que se encuentran entre Perales y Tielmes, en el corte vertical del Risco de las Cuevas, que flanquea por allí la carretera de Arganda a Carabaña. Fueron sus primeros exploradores, y los dieron a conocer, D. Ignacio Martín Esperanza y el artista D. Manuel Laredo, estudiándolos después, sucesivamente, y al parecer sin tener noticia de otros grupos semejantes en España que pudieran servirle como elemento de comparación, D. Juan Catalina García y D. Romualdo Moro, en el *Boletín de la Real Academia de la Historia* (1), y D. J. R. Mélida en el periódico madrileño *El Día* (2), coincidiendo los tres, con ligeras variantes, en considerarlos como agrupaciones de viviendas primitivas, si bien expresando además el Sr. García, que las estancias aquéllas *no fueron de ningún modo enterramientos*, y el señor Mélida, que debieron ser labradas para defensa de sus moradores, según lo hicieron los *Cliff-dwellers* (habitantes de las rocas) en las gargantas del Arizona y en varios ríos del Nuevo Méjico. Por lo que declara la obra de las cámaras, conforme con las descripciones de los mencionados señores, resulta que las veintisiete de un grupo, formando seis o siete órdenes irregulares de pisos, y las veintiuna de otro, talladas en roca triásica de sulfato de cal con instrumento que dejó «*surcos paralelos de martillo*», no estuvieron ni están todas en comunicación; que los agujeros de paso que existen (laterales o en los techos), se labraron con irregularidad; y que en las paredes de algunas se observan «*pequeños nichos*», y en el suelo

(1) GARCÍA (Juan Catalina), *Cuevas protohistóricas de Perales de Tajuña*; *Bol. de la R. Acad. de la Hist.*, XIX, 1891, 131.—MORO (Romualdo), *Exploraciones arqueológicas en Perales de Tajuña*, idem id., XX, 1892, 226. — Este mismo señor había publicado en el boletín académico (XX, 62) otro artículo titulado *Excavaciones arqueológicas en Valdecarros, despoblado de Arganda del Rey*, en el que da cuenta de una excursión que hizo por las orillas del Jarama, "desde el puente colgante que cruza el río frente a Bacia-Madrid hasta enfrente de Velilla de las Torres", encontrando algunas "derrumbadas cavernas" que supone "pudieron ser viviendas humanas", una de ellas situada en la granja del Piul, "en el centro del tajo vertical de la montaña". En terrenos cercanos a Valdecarros halló barros y monedas romanas, y en la finca de D. Manuel Sanz un "vasto campo de enterramientos", formados por varias losas clavadas.

(2) MÉLIDA (J. R.), *Las Cuevas de Perales*; *El Día*, 5 de Enero de 1892.



Grutas de Chaouache (Túnez)



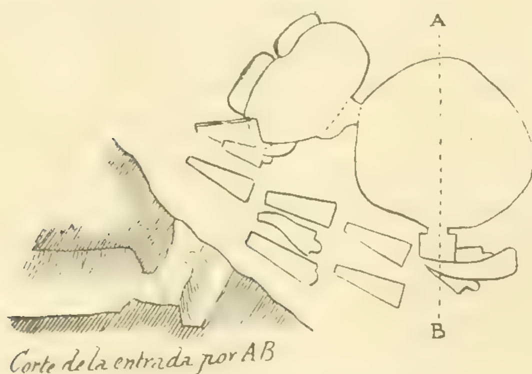
Cuevas de Perales de Tajuña

de otras "*unos camastros, cuyo lecho rectangular está abierto en una especie de poyo de poca altura*". El Sr. Laredo halló dentro de las cavidades altas (no en las superiores, a las que no llegó) un trozo de esterilla, nueces, judías, hierbas secas, cáscaras de huevos y alguna tira de cuero, objetos que indican la presencia del hombre; y en una brecha de las que probablemente abrió la concusión violenta destructora de la parte anterior de muchas grutas, un hacha de piedra pulimentada, varios trozos de vasos, barro *saguntino* y otro con esmalte verde "de carácter árabe": arma y productos industriales de épocas muy distantes que pueden proceder, los de carácter más antiguo, de las mismas gentes que emplearon en aquellos parajes las tejas y los ladrillos romanos recogidos al pie de las cuevas por el Sr. Esperanza y el P. Fita, según declara este ilustre historiador en nota puesta al artículo del Sr. García (1). Don Romualdo Moro, que exploró también las cámaras superiores valiéndose de un andamio, vió uno de los pasos de comunicación interior perfeccionado "*con adobes de barro crudo de 0,60 metros por 0,10 de espesor*" (del tipo, al parecer, romano), y solamente encontró cuñas de pino-tea hincadas en el marco de una puerta y "cantos de pedernal y calizos extraños en aquel lugar". Pero si en las cámaras no pudo descubrir aquel explorador "*ni una vasija, ni un arma, ni un signo en las paredes*", en el reconocimiento del terreno exterior, abriendo trincheras y revolviendo tierras, halló, en cambio, abundante cerámica que le "*confundía*", "*puesto que dominaban cascos vidriados con colores y dibujos de nuestros días*", algunas *tejas romanas*, fragmentos de pedernal labrados y "*restos de huesos humanos y de animales mezclados sin orden*", de lo que venía a resultar, que si las cámaras por su indudable aislamiento y demás circunstancias (de situación y existencia de nichos para lámparas, bancos tallados en la roca, etc.) concuerdan con todos los caracteres esenciales de las tumbas de influencia fenicia, los objetos encontrados dentro y fuera de ellas demuestran la presencia en aquellos parajes de las gentes que para convertirlas en viviendas las profanaron y abrieron los pasos interiores, quizá contemporáneas de las que poseyeron el único ejemplar de hacha pulimentada allí recogida y de las que emplearon las tejas y los grandes adobes en tiempos ya de la España romanizada, pues las armas esas, aun cuando son sin duda de origen neolítico, se encuentran, no obstante, con fre-

(1) Así lo expresa el P. Fita en una nota puesta al citado artículo de Catalina.

cuencia en yacimientos donde todo lo que aparece procede del arte o de la industria de aquella época mucho más avanzada.

Mayor interés todavia que las cuevas de Perales, aun teniéndolo éstas tanto para nuestro estudio, lo ofrecen aquéllas de Segovia que antes cité, principalmente por conocerse documentos que a ellas se refieren demostrando que formaron parte de una necrópolis judia. Las grutas segovianas lo tienen, además, porque junto a las cámaras funerarias existen sepulcros excavados en la peña del suelo, iguales a los descubiertos dentro de las cuevas de Faico; a los que forman una pequeña necrópolis cercana a la cueva del *Capellá* y las *Casetes del barran del Viveret* en la comarca del Bocairente; y a los de otra situada en la falda del monte de Bernisa, junto a Játiba, donde se halló un anillo de plata con inscripción visigoda, al parecer correspondiente al nombre hebreo כוקשין, "equivalente al latín Crispus, en castellano Crespo", según el docto P. Fita que lo interpretó (1).



Cámaras y sepulcros del *Fonsario de los Judíos*

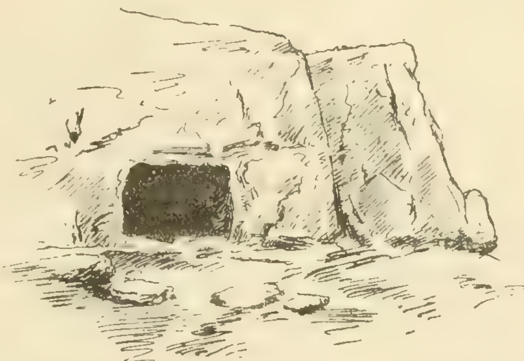
La necrópolis del *Fonsario de los Judíos*, descubierta en la Cuesta de los Hoyos de Segovia y estudiada por D. Jesús Grinda y D. Joaquín María Castellarnau (2), conserva, por fortuna, casi todas sus construcciones, las cuales consisten en cámaras parecidas a las de San Vicente de Mallorca, y fuera de éstas los sepulcros dispuestos como indica el croquis. De las primeras dicen sus exploradores: "están abiertas en los bancos de roca caliza (de la ladera de fuerte inclinación hacia el Clamores), y su planta se aproxima a la forma circular, aunque muy irregularmente trazada. La altura en su centro es aproximadamente la necesaria para que quepa un hombre de pie. Sus paredes revelan la traza del pico o herramienta con que se perforó la roca." Comunican con el

(1) *Bol. de la R. Acad. de la Hist.*, LII, 1908, 272.

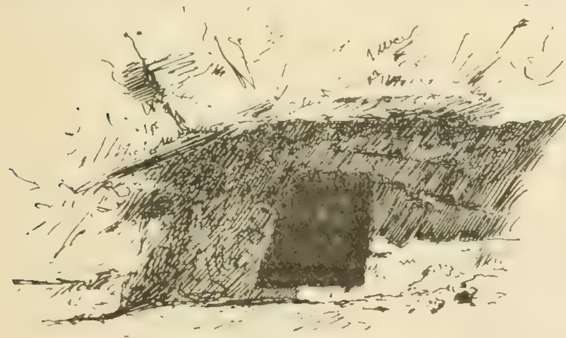
(2) *La Cuesta de los Hoyos o el cementerio hebreo de Segovia*, *Bol. de la Real Academia de la Hist.*, IX, 265.

exterior por medio de una abertura cuadrada y un pequeño desmonte para salir al terreno (de manera algo semejante de como son los ingresos en las tumbas de *Cozzo Pantano* (v. antes el grabado), *Son Covas* (Menorca) y del doctor judío Hillet el Grande (1) que reproducen los correspondientes grabados.

"En la primera gruta — siguen diciendo aquellos exploradores—hay tres cavidades a modo de nichos que se indican en el dibujo, debiéndose quizás casualmente a la apertura del de la derecha la comunicación que se observa entre las dos cuevas contiguas, circunstancia que no se ha notado en ninguna de las otras que se han explorado". Estaban, pues, todas las cámaras aisladas, y la disposición de la menor, juzgando por la forma de su planta, viene a ser igual que otras de las cuevas sepulcrales de San Vicente, en Mallorca, y de Son Covas, según lo demuestran los croquis de sus plantas.



Entrada de una de las grutas de *Son Covas* (Mallorca



Entrada de la tumba de Hillet el Grande

Labrados los sepulcros junto a las grutas, formando líneas y orientados de E. a O., son muchos los que se abrieron allí a pesar de lo reducido del terreno y de la pendiente. Por su forma, unos perfilando la figura de la cabeza y los hombros del cadáver, y otros de planta simplemente trapecial a modo de artesa, como las sepulturas de nicho de

(1) *The Jewish encyclopedia*, VI, 1904, 397; *from. a photograph by Dr. W. Popper*. Hillet el Grande, según explica el texto, fué doctor de la ley en Jerusalén, en tiempo del rey Herodes, y fundador de la escuela que después recibió su nombre.

los hebreos en Palestina (1), resultan idénticos a los que ya se citaron de Játiba y de Bocairente, y a otros muchos del archipiélago baleárico y de la Península (no todos del mismo origen), contándose entre éstos los que con el nombre de *olerdulanos* relacionó Sanper y Miquel en sus *Apuntes arquelógicos*, incluyendo las noticias de Fernández-Guerra, Trueba y otros.

Las cuevas segovianas aparecieron llenas de tierra y escombros, y entre éstos se hallaron "algunos huesos humanos, mezclados en confuso desorden con otros de animales y con fragmentos de cerámica" de clase que no explican los que de allí la sacaron. Estos beneméritos exploradores, atendiendo a la circunstancia que arriba quedó indicada de que aparecen cortados dos de los sepulcros por la excavación practicada junto a la entrada de la cámara mayor, dudan respecto al destino que tuvieron las grandes oquedades, y suponen que son de obra más moderna que aquéllos, sin caer en la cuenta de que los rompimientos, según ellos mismos atestiguan en sus dibujos, se llevaron a cabo fuera de la cavidad subterránea, en las zanjas abiertas delante de la puerta, probablemente una después de otra, y que además de este dato tan significativo, se encuentra otro de más valor aún en el mismo texto histórico por ellos copiado para justificar su opinión, y en el cual se declara explícitamente que las grutas sirvieron de sepulturas hasta fines del siglo XV, esto es, hasta la fecha en que fueron expulsados de la ciudad los judíos que la habitaban. La parte del aludido texto que da luz clarísima sobre este punto, lo hace del modo siguiente (2): "cumplido el término del edicto (de 13 de Marzo de 1492), a los principios de Agosto, dejando sus casas (los Judíos) se salieron a los campos del Osario, nombrado así por tener allí sus sepulcros, y el valle de las Tenerías, llenos de aquella miserable gente, *albergáronse en las sepulturas de sus mismos difuntos* y en las cavernas de aquellas peñas". Esas sepulturas que en Segovia sirvieron de asilo a los desdichados descendientes de Israel, no pudieron ser de ningún modo los sepulcros excavados en el suelo, por tener éstos tan reducidas dimensiones; y no siendo en ellos donde lo hallaron, forzosamente debió

(1) Idem id., XII, 1906, 185 y s., *Tumbas judías*. "Los nichos en que los cuerpos están horizontales se llaman *Kock*, plural de *Kokim*, teniendo el largo de un cuerpo y midiendo 0,45 de ancho y otro tanto de altura, pudiendo considerarse como tipo de especialidad judía."

(2) COLMENARES, *Historia de la insigne ciudad de Segovia*, II, 41 '-413.

ser en las grutas artificiales y en las cavernas naturales, resultando de aquí que las primeras tuvieron carácter de tumbas familiares en la necrópolis de la Cuesta de los Hoyos, en la que, lo mismo que en otras antes citadas, vemos que existieron además sepulturas individuales, con lo que viene a resultar algo parecido a lo que se practicó en Palestina y en las mencionadas grutas de Faido. De los nombres topográficos que cita el referido texto certifican su existencia ciertos documentos que publicó el *Boletín de la Real Academia de la Historia*, donde se lee: "llámase hoy Cuesta de los Hoyos la abrupta pendiente, fronteriza del antiguo barrio hebreo, y separada de él por el río Clamores", y la misma "que en 1460 se decía *Peñas del fonsario de los judíos*" (1).

Resuelto, en mi opinión, este segundo punto del problema arqueológico que ofrecen las *Casetes dels Moros*, o sea el que se refiere a su destino, por la comparación de estas obras con otras que clasificaron como funerarias distintos y respetables autores; demostrado asimismo que esas grutas, y probablemente las demás artificiales que se labraron en igual disposición, sirvieron de asilo a la muerte antes de ser ocupadas por los vivos, de idéntico modo que ocurrió en las de Africa y Oriente (2); reconocida en ellas cierta influencia fenicia, que no fué traída a Iberia (como luego se verá) por los colonizadores tirios; y recogidos con atento cuidado algunos datos reveladores de afinidades determinadas o referentes a la expansión geográfica de estas necrópolis, llega el momento de intentar la resolución de la última parte del mismo problema, tratando de averiguar quiénes fueron los constructores de tan extrañas tumbas.

Para seguir hasta el fin este propósito, habré de aventurar mi parecer fundamentándolo únicamente en testimonios del arte constructivo, puesto que me faltan de otros y no es posible acudir al monumento escrito ni a los textos históricos. De aquí resulta que sólo en el carácter general y disposición de los hipogeos, comparándolos con otros de origen conocido, encontraré los elementos necesarios para conseguir mi propósito, debiendo adelantar la advertencia de que las tumbas del tipo de

(1) *La Judería de Segovia* (Documentos inéditos), *Bol. de la R. Acad. de la Hist.*, IX, 27.

(2) En la descripción de la aldea de Siloe, dice Socin en el *Badœquer:* "Las numerosas y antiguas grutas de la necrópolis judía que se encontraban en otro tiempo aquí, están hoy día habitadas o transformadas en establos, no siendo posible hacer en ellas rebuscas útiles."

las *Casetes* no tienen relación ni semejanza alguna con las tartesias descubiertas en Andalucía, así como tampoco con ninguno de los distintos monumentos funerarios ibéricos, celtas o púnicos de las necrópolis que aparecieron en diferentes regiones de la Península, y muy particularmente en las notabilísimas de Villaricos y Herrerías que dió a conocer D. Luis Siret en su interesante monografía publicada en las *Memorias* de la Real Academia de la Historia; trabajo donde aquel diligente y docto explorador manifestó su conformidad con la opinión de Cartailhac, cuando este arqueólogo, "*interpretando con más acierto que sus sucesores*" los descubrimientos efectuados en España, apuntó la posibilidad de que nuestras antiguas necrópolis "*pudieran ser de colonias venidas del Oriente o del Norte de Africa*" (1).

Ya indiqué anteriormente, y conviene repetirlo por tratarse de un punto esencialísimo en la cuestión que se discute, que la influencia fenicia aparece de un modo evidente en la forma o trazado y en el destino familiar de las tumbas subterráneas de las comarcas mediterráneas que en otro lugar determiné. Así lo reconocieron cuantos arqueólogos estudiaron los monumentos funerarios del Oriente, y en particular los que quedaron del pueblo hebreo en Palestina; y si el escritor Manceri clasificó la necrópolis de Pantalica como obra de los Sículos, sin apreciar en ella la marcada similitud que sus cámaras tienen con las otras orientales, ni dar su justo valor a los hallazgos de objetos de bronce, posible es que así lo hiciera por creer labradas aquellas tumbas antes del establecimiento de los griegos en Sicilia (siglo VIII a. de J. C.), cosa que considero inadmisible, tanto por oponerse a ello el carácter general de las obras, igual al que tienen la tumba de Darío y las del valle del Cedrón (que estimo son más antiguas y están abiertas con herramientas de hierro), como por las razones que expuse referentes a la construcción de estas grutas cuando hice el estudio de las de Bocairente.

Conocida, pues, la estirpe de los modelos en que debieron inspirarse los constructores de las necrópolis de Siracusa y Chaouache (2), logico

(1) VILLARICOS Y HERRERIAS. *Antigüedades punicas, romanas, visigodas y árabes*. *Memorias de la Real Acad. de la Hist.*, XIV, 413, 37 de la Mem.

(2) SOUSCHZ, NAHUM, *Hébreco-Pheniciens et Judeo-Berbéres. Introduction a l'histoire des juifs et du judaisme en Afrique.* Nota en la *Revue Historique* (1910, CIII, 379), donde encuentro que este autor viene a decir: que en Berberia, cuyo nombre recuerda el de *Bárbaros* de los Griegos, había desde el segundo imperio egipcio

será ver la misma influencia en las ibéricas y baleares que tanto se le asemejan. De este modo, admitido el mismo origen y el cercano parentesco artístico de unas y otras, aquéllas, las que se encuentran en ambos lados de la estrechura intermedia del Mediterráneo, vienen a ser jalones indicadores de la ruta marítima que debieron seguir para llegar por etapas a las tierras occidentales las gentes que entrando en la Península por los puertos meridionales de la Tharsis fenicia o por los de Levante, situados frente a las islas *Gimnesias*, labraron en comarcas interiores, muy distantes de las costas donde se establecieron fenicios y griegos, las tumbas inaccesibles que si alguna relación de forma externa tienen con los hipogeos sidónicos de Punta de Vaca (1), ninguna ofrecen, en cambio, por ser completamente distintas, con la de su construcción, ni con las sepulturas tirias de Herrerías, en la antigua *Baria* (2), o con las púnicas de Villaricos antes citadas (3), que son las únicas de origen fenicio que se han descubierto en España. Con las que sí guardan íntima e innegable conexión por la igualdad de destino, semejanza de situación y manifiestas relaciones en ciertos pormenores de la obra interior, es, según queda explicado, con las cámaras de la necrópolis del Fonsario de Segovia, únicas de origen conocido por testimonios escritos.

Según este último dato, documentado como vemos y además obtenido por exclusión, los hebreos segovianos, seguramente tan amantes de sus tradiciones como todos los de su raza, debieron comenzar a labrar aquellas tumbas familiares quizá al fijar su residencia en la ciudad castellana y siguiendo en las obras el tipo de las que en Palestina guardaban los restos de sus antepasados. Es por esto verosímil que no fueran solamente esas tumbas subterráneas del barranco del Clamores, las que excavaron en suelo español y abrupto los descendientes del

razas de color blanco, que fueron aumentando con colonias salidas de todo el Mediterraneo; Fenicios, púnicos, griegos, romanos, españoles, vándalos. Aben Jaldum distingue en los bereberes dos grupos: los primitivos y el de los descendientes de Himyar, que se mezcla a la anterior; debiendo advertir que la aparición de los himyaristas parece coincidir con las primeras guerras Púnicas, y que estaban muy penetrados del judaísmo. Esta raza judío-berber—añade—se encuentra indemne en el Atlas, en el Kasur del Sahara, la Tripolitania y el Djerba.

(1) Berlanga (Manuel R. de), *Nuevos descubrimientos arqueológicos hechos en Cádiz del 1891 al 1892, Rev. de Arch., Bib. y Mus.*, 3.ª ép., V, 1901, 319.

(2) Siret (Luis), Mem. cit., 41 y s.

(3) Idem íd., págs. 15 y s.

pueblo proscrito, tan influídos por su religión en el simbolismo de la montaña (1), y tan apegados a las practicas de sus antiguas doctrinas y costumbres, pues habiendo alcanzado aquí, en la Iberia romana, un gran crecimiento de población desde los primeros siglos de nuestra Era, según lo declaran implícitamente ciertos acuerdos del Concilio Iliberitano, sus comunidades o agrupaciones establecidas en diversas comarcas desde los tiempos de Adriano, o tal vez mucho antes (2), debieron fundar sus cementerios con arreglo a la topografía y con el mismo o parecido carác-

(1) SCHWALM (R. P. M B.), *La vie privée du peuple juif a l'époque de Jésus-Christ. Action de la montagne sur les simboles religieux*, cap. VI, pág. 113.

(2) REINACH (Theodore), *Histoire des israelites depuis la ruine de leur independance nationale jusqu'á nos jours*, lib. II, cap. 1, pág. 63: "La niebla envuelve el primer establecimiento de los judíos en España. Cuando tuvieron lugar las persecuciones, ciertas familias, para demostrar su inocencia respecto a la muerte de Jesús, pretendieron justificar que la fundación de Toledo fué contemporánea a la ruina del primer templo, e indicaban como testimonio de prueba la existencia en Sagunto de la tumba de Salomón, el cual, decían, había establecido relaciones comerciales con las tribus ibéricas por medio de los fenicios. En realidad—agrega este autor—, los esclavizados por Tito y Adriano parecen haber formado el primer núcleo de las comunidades o agrupaciones de los judíos en España, que debieron aumentar con numerosos prosélitos. Los severos acuerdos del concilio de Elvira (*Iliveris*), una de las primeras asambleas de la Iglesia católica que se ocuparon de los judíos (320), prueban la consideración que disfrutaban entre los indígenas; por esto es por lo que el Concilio debió prohibir a los habitantes cristianos hacer bendecir por los judíos, considerados como magos, sus campos y cosechas. Si esto era así en la España cristiana, ¿qué poder no ejercería el judaísmo sobre los iberos paganos de los siglos II y III?"

De los historiadores españoles son únicamente dos los que han prestado mayor atención al estudio del origen de la población judía en España: Don Francisco Martínez Marina en sus *Antigüedades hispano-hebreas, convencidas de supuestas y fabulosas* (tomo III de las *Mem. de la R. Acad. de la Hist.*); y D. José Amador de los Ríos, en su *Historia social, política y religiosa de los judíos en España y Portugal.* El primero de estos autores combate la teoría que otros sostuvieron fundándola en los textos de Estrabón y de Josefo, respecto a la existencia de los hebreos en Iberia, ya en los tiempos de Nabucodonosor (pág. 317 y s. de la *Mem.*); y el segundo, adelantándose a lo que escribió Reinach, dijo lo mismo que éste en cuanto a la época del establecimiento de los judíos en España, expresando además que en ella prosperaron y disfrutaron tan peregrinos privilegios, después de pasadas las primeras persecuciones de los visigodos, que su organización social y religiosa fué desde entonces "tan completa e independiente como no la han alcanzado tal vez desde aquel tiempo en nación alguna".

ter que tuvieron los de sus padres, labrados en los riscosos valles cercanos a Jerusalén.

No quiero decir con lo que dejo manifestado, que todas las grutas artificiales que hay en España, iguales o parecidas a la del alto Clariano, tengan que ser precisamente procedentes de antiguas necrópolis hebreas, aun cuando esto pueda ser muy probable. Las investigaciones históricas y arqueológicas, con su constante y fructífera labor, es posible que descubran inmigraciones hasta hoy desconocidas de gentes orientales o africanas como los judíos-berberes, a las que también se puedan atribuir esos hipogeos, o bien ampliar y esclarecer las noticias que tenemos referentes al establecimiento en la Península y costumbres importadas por los guerreros Sirios y los que formaron las divisiones de Egipto, Palestina, el Jordán, Damasco y otras del ejército invasor en 711 (1), en los que, por tradición y a pesar de venir en una época ya tan avanzada, pudieron quedar arraigadas las mismas prácticas que los hebreos de Segovia conservaron hasta fines del siglo décimoquinto.

En conclusión, y resumiendo cuanto queda discutido, se puede afirmar únicamente, sin temor a rectificaciones, que las *Casetes dels Moros* fueron cámaras sepulcrales; y suponer, con muchas probabilidades de acierto, que se labraron sucesivamente, durante un largo período de tiempo (quizá de siglos), por los primeros colonizadores hebreos o por otras gentes que vinieron, tal vez de África, influídas por su religión y costumbres. Este es mi parecer, que acertado o no, lo entrego a la publicidad sin reservas ni estudiadas ambigüedades, con el propósito de contribuir al estudio de esas extrañas tumbas, que después de profanadas yacen muchas de ellas como nidos de águilas y refugio de alimañas, olvidadas entre los riscos y las quiebras de profundos barrancos, esperando la arriesgada visita del arqueólogo observador o del viajero curioso que graba un nombre más en sus paredes.

M. GONZÁLEZ SIMANCAS

(1) DOZY (R.), *Hist. des musulmans d'Espagne*, I, XI, 268.

Obras conocidas y desconocidas de Pietro Torrigiano

Hubiéramos querido decir mucho de Pietro Torrigiano, y los agobios de acomodo del original del BOLETÍN en este número nos obligan à no decir nada.

Recordaremos tan sólo que el joven rival de Buonarrotti, el que (en riña de condiscípulos mozalbetes) le destrozó la nariz para toda su vida, a la fuerza emigrado de Florencia, dejó pronto el Arte escultórico por el militar, y alguna vez vió, de frente, al victorioso Gran Capitán Gonzalo de Córdoba, militando, hasta como alférez, a las órdenes del demoniaco César Borja, el Duque Valentino. No alcanzando a ser capitán, volvió al Arte: mas, lejos de Italia, por el resto de Europa.

Sus obras más auténticas son el sepulcro, en la Abadia de Westminster, en Londres, del primer Tudor, Enrique VIII, con la Reina Isabel de York (él representante de la rosa blanca de Lancaster y ella de la rosa encarnada de los York, en su matrimonio unidas y reconciliadas), y las estatuas del Museo de Sevilla, particular y más seguramente la del San Jerónimo de los Jerónimos de Buenavista.

Publicamos de los dichos sepulcros reales (que tan mal pueden verse en Westminster, a causa de su colocación y por la reja que los oculta), la reproducción de parte de los bultos, tomada la fotografía de unos vaciados muy cuidadosamente hechos.

El San Jerónimo lo publicamos de fotografía reciente, puesta ya la estatua en aquel noble lugar que se la ha destinado en el Museo de Sevilla, aislada, en el centro de una pequeña capilla del claustro hechicero de la vieja Merced calzada, sin otra compañía ni otra decoración que la pintura gris de los paramentos que corona una sencilla y elegante cúpula. ¡Cuánto gana allí esa escultura de tan rotunda decisión, francamente realista y adecuadamente polícroma!

Cean Bermúdez, en su *Diccionario* (V, 68), hablando, entusiasta, de esta estatua, que detalladamente describe, acaba diciendo: "Por tanto,





PIETRO TORRIGIANO [illegible]
[illegible] VII [illegible]
Westminster, Londres [illegible]
[illegible]



Foto[illegible] S. del Viso.

PIETRO TORRIGIANO (1[illegible] a fines del Siglo XVI ¿por 1526?) San Geronimo, [illegible] Museo de Sevilla.



[illegible]

FRANCISCO SALZILLO [illegible]
San Geronimo de la Nora (M[illegible]

no solamente es la mejor pieza de escultura moderna que hay en España, sino que se duda la haya mejor que ella en Italia y en Francia después de sus conquistas [después de la caída del Imperio Romano por los bárbaros]. No nos atreveríamos a proferir esta proposición si no la hubiéramos oído a D. Francisco Goya, primer pintor de Su Majestad, quien a nuestra presencia la examinó, subiendo a la gruta en que está colocada, en dos distintas ocasiones, deteniéndose en cada una más de cinco quartos de hora."

Si fuera preciso aceptar el autorizado juicio, tan entusiasta, del más prodigioso de los pintores del mundo, ofrecemos a nuestros lectores (como ofrecimos hace años al público del Ateneo, en la pantalla de proyecciones), la comparación entre el espléndido modelo, el San Jerónimo de Buenavista, y la espléndida imitación, el San Jerónimo de la Ñora, la obra también estupenda de Salzillo. Por lo menos, es esta la mejor escultura de escultor español, ya que Torrigiano fué un extranjero. La parangonada comparación casi casi acredita un viaje del escultor murciano a Sevilla, del cual no habia idea, ni del que puede hoy ofrecerse prueba documental alguna. ¡Y cuán distintos son esos dos San Jerónimos, el cincocentista y el tan francamente setecentista!

De Torrigiano no sé que se sepa nada más que lo que resumió y lo que dijo el Dr. Justi en uno de sus estudios recopilados en las *Miscellaneen* (1). En dos solos puntos ofrécese novedad, a mi ver. Uno de ellos, la fecha probable del San Jerónimo y la duración de su estancia en Sevilla. Que no muriera en 1522 (la fecha de la tragedia, según Vasari), lo comprueban sus trabajos en las fiestas de las bodas imperiales, allí, en 1528. Pero los frailes franciscanos de Guadalupe, sin decirnos todavia nada del documento probatorio, pero con la seriedad a que nos tiene acostumbrados el P. Acemel, han puesto al pie de un fotograbado del altar de San Jerónimo en Guadalupe, en la revista *El Monasterio de Guadalupe*, que

(1) "Torrigiano", 7.° de los estudios coleccionados; tomo I (págs. 178 a 213); antes en 1506, publicado en el *Jahrbuch* de los Museos prusianos, y escrito en 1905. La edición española, en el tomo I (págs. 141 a 175) de *Estudios de Arte Español*, traducción de D. Eduardo Ovejero y tirada aparte de *La España Moderna*. Sin ilustraciones.

En la edición alemana se dieron reproducidos los conjuntos de los sepulcros de Margarita de Richmond (la madre de Enrique VIII), de Enrique VIII con su esposa y de Sir Joung, detalles (perfil de las cabezas) de los tres últimos personajes, la placa de Sir Lowell, y el San Jerónimo y la Madonna del Museo de Sevilla.

la imagen del santo, que es en terracotta y es de Torrigiano (o copia o tal vez ensayo, menos feliz que la de Buenavista) es de 1521 (1).

Semejante fecha cierta, con la de 1526, demuestra una estancia en Sevilla de verdadera consideración, espacio de tiempo que no se colma, dándole las dos Madonnas de Sevilla, el San Jerónimo de Sevilla y el de Guadalupe mismo, y la Madonna destrozada por su autor (legendaria causa del proceso inquisitorial), de la que se han ido perdiendo los vaciados del único resto tradicionalmente conocido, "la mano de la teta".

Yo imagino que Torrigiano, y antes de él Domenico Fancelli, y quizás antes que ambos Andrea Sansovino, fueron a Sevilla a modelar en barro escultura cerámica, implantándose allí un taller o varios talleres a imitación de los florentinos de los Robbia, y que muchas piezas vidriadas que creíamos florentinas son sevillanas, y son de esos famosos escultores italianos de Sevilla (además de las de Miguel Florentino). Alguna vez habrá que volver sobre esta idea.

La segunda nota que ofrezco al estudio de los doctos es la atribución que en firme me atrevo a hacer, adjudicando a Torrigiano los dos hermosos bustos de Felipe el Hermoso y Juana la Loca, anónimos hasta ahora, en una colección parisién: la de M. Gustave Dreyfus.

Hasta Justi se ignoraba qué hizo Torrigiano en los años primeros del siglo XVI, hasta que le hallamos en Londres y allí de repente (para obras, antes encargadas a otros artistas) en 1509. La laguna entiendo que la colman esos dos bustos, para mí suyos indiscutiblemente, pues ellos indican que por 1500-1505 trabajó para los Archiduques, Soberanos ya de Flandes y herederos y luego Reyes de Castilla. Recuérdese que nos consta que, andando el tiempo, Torrigiano había de hacer el busto de la Emperatriz doña Isabel; recuérdese también que a Inglaterra fué cuando era allá Reina doña Catalina, la hermana menor de doña Juana, y recuérdese, por último, que en 1519, teniendo todavía Torrigiano a su encargo obras reales en Inglaterra, fué a Florencia a procurarse jóvenes artistas auxiliares (intentó que lo fuera Benvenuto Cellini), pero los contrataba a su servicio indistintamente para trabajar allá o en Francia, *Flandes* o Alemania..... ¡Y fué a España, adonde vino luego, quizás por

(1) Año 1916, pág. 121. "En la hornacina, el santo de *Terracotta*, de Torrigiano (?) (año 1521)." En mi segundo viaje a Guadalupe ya comprobé mi error al creer en el primero que la imagen era de talla y copia libre seiscentista de la obra de Torrigiano.





Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Bustos en terra-cotta de Felipe el Hermoso y D.ª Juana la Loca, atribuídos [illegible] y obras probables de PIETRO TORRIGIANO ([illegible] siglo XV † 1528...?), Colección de Mr. Gustave Dreyfus, París



Fotografía Gombau, de Salamanca. Fototipia de Hauser y Menet. Madrid

LAS BATUECAS (Cáceres)
Vista de las Ruinas del Santo Desierto Carmelitano

por andar por acá la Corte aún predominante flamenca de Carlos V!.....

De éste, joven, de pocos años antes, y en barro (cual el de su futura esposa, por Torrigiano), se conserva en Brujas un busto que yo, antes de estudiarlo, pensé que fuera de Torrigiano. No lo es, sino más probablemente de Conrad Meyt, el gran escultor de la tía doña Margarita y de los sepulcros de Brou. Pero estos otros bustos que reproducimos del hermano y la cuñada de ésta, nada tienen de arte flamenco ni nada tampoco de arte alemán; por el contrario, son absolutamente italianos, y comparados con las estatuas de Westminster, repito que me parecen en absoluto obras de Pietro Torrigiano.

ELÍAS TORMO



Las Batuecas: nota de paisaje

En uno de los macizos más solitarios de la cordillera carpetovetónica, al Sur de la Peña de Francia, encontró en 1597 Fray Alonso de la Madre de Dios, lugar apartado de los ruidos cortesanos, propicio para morada de los Padres Carmelitas del Yermo.

Inaccesibles picachos y panzudas lomas, formidables canchales y medrosos precipicios, bordeados por la jara y el brezo, forman en el Santo Desierto de San José del monte de las Batuecas, inhospitalario marco el profundo y fecundo valle, donde entre amorosas huertas, junto a los bosquecillos de los vigilantes cipreses, embalsamadas con el aroma de las flores transportadas de Oriente por los Padres y arrulladas por los mil arroyuelos que, desprendidos del río Batuecas se precipitan desde la altura, duermen su dulce sueño de paz las ruinas del antiguo convento y ermitas.

Imponderable templo donde el silencio es lo más elocuente, apenas rompen su quietud los rumores de la Naturaleza como en los primitivos días en que pastores del Ladrillar y colmeneros de la Alberca se ocultaban entre sus riscos; pero la semilla de virtudes esparcida durante más de dos siglos en el oasis por los piadosos Carmelitas, impregnan ya el ambiente de evocador perfume místico, y en el silencio vespertino, cuando las sombras se adueñan del valle y las crestas de la sierra de las mestas destacan su silueta sobre el cielo enrojecido por el sol poniente, el alma enamorada de Dios entra en sí misma, y el oído se complace en percibir en el argentino son de una esquila lejana, los llamamientos amables de la ermita del Padre *Cadete*, último penitente del Yermo.

JESÚS DOMÍNGUEZ BORDONA

Doña Leonor de Mascarenhas
y Fray Juan de la Miseria

En la "Exposición de retratos de mujeres españolas", uno de los que más interés despertaron, fué el de doña Leonor de Mascarenhas; de la Exposición se han dicho muy curiosas *cosas*: un admirado escritor notó la "ausencia de Eva", no encontrando vestigios de *mujer* entre las retratadas (1), y un crítico de arte, de los que suelen estar enterados (2), dijo del lienzo de que hablamos lo que sigue:

"..... ese admirable Sánchez Coello, el mejor del grupo, sabe retratar agudamente a doña Leonor de Mascarenhas, aya de Felipe II, con sus rasgos fríos y duros de dueña inteligente y ordenancista. Por nuestra parte, nada sabemos de esta dama; el retrato nos dice que debió ser una *gran dama de llaves de alto rumbo*. Deja de rezar para hacer cuentas y deja de hacer cuentas para rezar. *¡Aritmética* y *devociones!*".

Esto, acompañado de los consabidos tajos a la erudición; la apergaminada señora ya ni protesta, ni se enfada; se limita a sonreir, y se venga de sus detractores, que la califican de seca, inútil, indigesta y mazorral, pensando tal vez: que los que más la desprecian, cuando pueden, no dejan de sacrificar en sus aras; que los denuestos son quizá desahogos de desdenes y esquiveces, y, en fin, que algún ligero trato con ella libraría a sus escritos de muy feos lunares; con recordar que el gran poeta Sá de Miranda, comparó a doña Leonor con Victoria Colonna, seguramente no se hubiera impreso lo que copiado queda. Sigan los eternos dicterios contra la erudición..... Erudición, que es tratar las cosas sin *rudeza* y con amor y conocimiento.

Reuniré en estas páginas algunas noticias dispersas de doña Leonor,

(1) J. Ortega Gasset, folletón de *El Sol*, 28 de mayo de 1918, "Eva ausente".

(2) "Juan de la Encina", en *España*, del 30 de mayo de 1918: es un artículo, salvo lo indicado, tan bello como todos los que dedicó a la admirable Exposición organizada por la *Sociedad de Amigos del Arte*.



Fototipia de Hauser y Menet-Madrid

Retrato de D.ª Leonor de Mascareñas, aya de Felipe II. y del Principe D. Carlos. Atribuido a ALONSO SANCHEZ COELLO y a FRAY JUAN DE LA MISENA.

(COLECCIÓN DEL SR. MARQUES DE VEGA INCLÁN) LIENZO, 0·73 × 0·51

por las que se verá que fué *muy mujer*, y que si rezó e hizo cuentas, hizo también otras muchas cosas que no son para olvidadas; y al acercarnos a su espíritu, acaso alcancemos una mejor comprensión del severo lienzo, en el que un pintor que no fué Sánchez Coello, fijó los rasgos de una de las más nobles y sugestivas figuras del gran siglo.

I

Doña Leonor en la corte del «Rey Venturoso»

"Don Manuel subía al trono el 27 de octubre de 1495..... iba a abrir la edad de oro, cogiendo los frutos que otros sembraran hacía largo tiempo" (1), las fabulosas conquistas de Oriente, las riquezas que por el Tajo subían, de continuo "os perfumes e fumos indianos", llevaban a Portugal a grandezas nunca soñadas.

La vida era grata: «..... la corte un paraíso de delicias fáciles..... Rara era la noche sin folía..... Después de cenar danzaban los gentileshombres de Palacio y los bufones castellanos decían disparates intencionados; había bailes y conciertos; había saraos suntuosos en los que el Rey leía gravemente las crónicas de sus mayores..... o asistía al discutir pedante del cenáculo de las literatas de la corte..... o escuchaba los autos de Gil Vicente" (2).

La vida era amable: las maravillosas estancias del "Paço de Cintra" eran hervidero de poetas y damas y galanes; de vez en vez, un caballero contaba sus gestas en la India misteriosa.

Reglábase la vida por un estrecho Código de cortesanía: las damas, para brillar, *no Paço*, habían de

"bem escrever, bem fallar
motejar e saber rir,
bem dançar e bem bailar" (3).

Y todos los que la Corte frecuentaban caían "más o menos bajo el

(1) Carolina Michaelis de Vasconcellos, *Poesias de Sá de Miranda*.—Halle, 1885, pág. II.

(2) Oliveira Martins, *Historia de Portugal*. Lisboa, 1913, II, págs. 19-20.

(3) Méndez Caçoto, en el *Cancioneiro*, de Resende.

imperio de una dama de grande hermosura y raras dotes: la briosa y esquiva doña Leonor de Mascarenhas" (1).

Hija del hidalgo Fernán Martínez de Almada y de doña Isabel Pineira, nació doña Leonor en la villa de Almada en los últimos años del siglo XV (2). Muy niña aún, entró a servicio de doña María, la segunda mujer de D. Manuel, y al punto fué norte de amadores y poetas.

Don Juan de Meneses, el héroe de Azamor, antes de partir para sus empresas, glosó de esta manera un mote de doña Leonor, que decía: "¡Oh vida desesperada!"

Y pues ya vedes cativo
que muero por vos querer,
y mi mal ques tan esquivo;
piedad de como vivo
habed ora, ques d'haber.
No seais desconocida,
pues en al no sois tachada,
que no tiene merecida
llamarse por vos mi vida
"¡Oh vida desesperada!" (3).

Otro día Fernán da Silveira escribió unas coplas de pie quebrado fingiendo lo que dirían las damas de la Corte al saber su muerte: entre ellas había de entristecerse más que ninguna doña Leonor. A lo que con aire de burlas y en nombre de las damas contestó don Juan de Meneses:

"Dona Lyanor Mascarenhas
decia por vos chorando
—"Morte fera,
vem por mim, nâo te detenhas
pois o nâo ficeste cuando
eu quisera:

(1) Carolina Michaelis, obr. cit., pág. IV.

(2) Gil González Dávila, *Teatro de las Grandezas de la Villa de Madrid*, 1627, página 287; dice nació el miércoles 24 de octubre de 1503; a pesar de tal puntualidad, no lo creo; fuera no vista precocidad que antes de cumplir los trece años tuviese los enamorados que se revelan en el *Cancionero*, de Resende, publicado en 1516; además, D. Juan Meneses parece marchó de Portugal en 1513, cuando de ser cierta la fecha de Dávila doña Leonor contaba diez años; quizá la fecha sea confusión con la de la Emperatriz Isabel, que nació el 25 de octubre de 1503.

(3) *Cancionero*, de Resende, edición de Stuttgart, 1852, I, pág. 109.

se t'habias de deter
fora cuando a quem levaste
deste fin,
mas por me mercé facer
agora pois o mataste,
vem por mim" (1).

Pero en estos devaneos cortesanos nunca la dama hizo gracia de su amor; su esquivez era constante motivo de disgusto para sus cortejadores, y un día, cansados de su desvío y pretextando que les había llamado "cornyzolos", despidiéronse de ella cinco desdeñados amadores en alambicados improperios rimados (2).

Doña Leonor no sólo fué objeto de trovas; ella misma las compuso; por esto al andar de los años Sá de Miranda la comparó con la Marquesa de Pescara (3); Bernaldim Ribeiro—el autor de aquel libro *Menina e moça*, quintaesencia de la *saudade*—dirigió a las damas de Palacio, "estando en él doña Leonor Mascarenhas", una conceptuosa "sextilha" con alusiones quizá a sus tristes amores:

E inda hei de pedir a outrem
das suas culpas perdão.

Contestó la "sextilha" doña Leonor respetando las últimas palabras de cada verso; pero es estrofa de enrevesado sentido, no publicable sin largo comentario. Y por los mismos consonantes terció en el *diálogo* Sá de Miranda—el Garcilaso portugués.

Otra vez doña Leonor contestó a este poeta que le dirigiera una "cuestión":

Outro mal ha muito grande
N'este mundo e n'esta terra
Em que não vejo caminho
Para me n'ella perder,
Desejos meus e cuidados
Não são postos n'esta vida" (4).

Hay en estos vagos, misteriosos versos, como una profecía de lo que

(1) *Cancioneiro*, II, págs. 13-17.
(2) *Cancioneiro*, III, pág. 190.
(3) Carolina Michaelis, obr. cit., pág. 39, nota.
(4) Carolina Michaelis, pág. 40: Como "verdades polidas" publicó estos versos D. Francisco de Portugal en su *Arte de galanteria*, pág. 37.

años después habia de ser la vida de doña Leonor: joven, rica y bella, gala de la más galana corte de aquel tiempo, codiciado su amor por héroes y poetas, ya sus deseos y cuidados no estaban puestos en este mundo: con melancolía, el poeta replicaba:

"¡Quem acabasse os cuidados
cuando se acabasse a *vida!*"

II

Doña Leonor en Castilla

Nuevos lazos anudados para conseguir la unión de Portugal a Castilla fueron las bodas del Emperador y doña Isabel en el año de 1526; en el cortejo de la gentil Emperatriz venían, entre sus damas, dos amigas de su niñez y mocedad: doña Isabel Freire—amada y cantada por Sá de Miranda y por Garcilaso—y doña Leonor de Mascarenhas.

No plació a todos el talle y gesto de las portuguesas; el desvergonzado D. Francesillo de Zúñiga decia con sorna: "son muy lindas, parecen unas jengibre, otras cominos rústicos, otras a Hernando de Vega, muerto de ocho días" (1), y en carta a la Reina Leonor de Francia las tildaba de "presunciosas" (2). De las galas que vestían llenas están las relaciones del tiempo; el mismo burlón cronista cuenta "venían muy ricamente guarnecidas de joyas y muchas perlas y piedras, y con el regocijo y mucha gente del recibimiento, a estas damas les faltaron muchas joyas....." (3).

No es lugar este para referir las fiestas y torneos con que toda España celebró el imperial enlace, bendecido "una hora después de media noche, del 10 sábado al 11 domingo de marzo, en el Alcázar de Sevilla" (4).

Pronto echaría de ver doña Leonor lo que iba de corte a corte: omnipotente el César, dueña España de más de medio mundo, aun en horas tan preñadas de esperanzas, no habían de olvidar los que a las fiestas nupciales asistieron; las Comunidades, de recuerdo próximo y doloroso; las inquietudes de Alemania, y la triste Reina loca de amor en Torde-

(1) *Crónica:* Bib. de Rivadeneyra. Tomo 36, pág. 43.

(2) *Rev. de Archivos*, 1909, II, pág. 83. *Epistolário de D. Francés.*

(3) *Crónica*, pag. 40.

(4) Foronda, *Estancias y viajes de Carlos V.*

sillas: memorias poco gratas para las damas que llegaban de las claras orillas del Tajo, la imaginación llena de las naves de la India, cargadas de especias y pedrerías y héroes; y de las frondas de Cintra, pobladas de naranjos y de versos.

El Emperador estuvo en estas tierras hasta julio de 1529; a su partida, la corte y España entera cobraron mayor tinte de severidad y tristeza; las consecuencias de las largas ausencias del Emperador adivináralas años atrás el donoso médico Villalobos, cuando escribía al Arzobispo de Santiago: "cesarán las cortes y los tratos y el dinero; mas viviremos como philósophos y salvaremos nuestras almas, porque no nos tentará el mundo que estaremos fuera dél, ni el diablo porque no querrá dexar la corte, ni seremos tentados de la carne porque todos peresceremos de hambre" (1). Asperas las palabras, la realidad éralo aún más.

Sin embargo, los usos portugueses templaban la austeridad de la vida castellana; la Emperatriz hacía guardar en la corte las maneras de su tierra, a disgusto de los magnates de Castilla, como prueban estas palabras de aquel "gran decidor de lo que le parecía" (2), el Obispo de Mondoñedo, Fray Antonio de Guevara: "A lo que decís que qué come y cómo come la Emperatriz, seos señor decir que come lo que come, frío y al frío, sola y callando, y que la están todos mirando. Si yo no me engaño, cinco condiciones son éstas, que bastaba una sola para darme a mí muy mala comida..... Sírvese al estilo de Portugal; es, a saber, que están apegadas a la mesa tres damas y puestas de rodillas; la una que corta, y las dos que sirven.... Todas las otras damas están allí presentes, en pie y arrimadas, no callando, sino parlando; no solas, sino acompañadas..... Autorizado y regocijado es el estilo portugués, aunque es verdad que algunas veces se ríen tan alto las damas y hablan tan recio los galanes que pierden de su gravedad, y aún se importuna su Majestad" (3). ¡Escasas y regateadas concesiones las que hacía Castilla a las bulliciosas damas que fueran del "Rey venturoso"!

(1) *Bibliófilos españoles*, XXIV, pág. 36. Es la carta de 1519 y claro testimonio de que no fué general la alegría porque Carlos I de España fuera Emperador: el tiempo dió la razón a Villalobos.

(2) Así le llama Don Francesillo además de "predicador parlerista e coronista de S. M. *in magnam quantitatem*", *Crónica*, pág. 52.

(3) *Epístolas familiares*. Letra al Marqués de los Vélez. Bib. de Rivadeneyra. Tomo 13, pág. 97.

En espiritus abonados para pensar en más altas cosas, el trueque de Cintra y Lisboa por Toledo y Medina, había de ser decisivo.

Unióse a esto en el alma de doña Leonor, otro cambio en su vivir: el ser elegida para aya del Príncipe D. Felipe: no se ha señalado la influencia que en la formación del extraño carácter de Felipe II hubo de ejercer doña Leonor; al fin de la lectura de estas notas, tal vez se perciba cómo el alma del Rey Prudente siguió una marcha pareja de la de su aya. Después, las tristezas se suceden para la portuguesa, la muerte de la Emperatriz, la de doña María; un día Felipe II la llama, y le dice:

—"Mi hijo queda sin madre, vos lo habéis de ser suya, tratádmele como tal."

Y he aquí a la dama que fuera ornato de los saraos de Cintra, empeñada en la difícil empresa de hacer hombre a aquel degenerado vástago en el que todos los estigmas de la sangre de Austria y de Avis se resumieron.

El 15 de noviembre de 1549, firma Carlos V en Bruselas el orden que había de observarse en la casa de su nieto (1): lo que se le ha de dar de comer, lo que ha de vestir, en todo ha de cumplirse la voluntad de doña Leonor: ¿qué logró el aya con D. Carlos? Punto más que nada, aunque no es para olvidado que el infeliz Príncipe amaba la pintura (2), y a creer a los Embajadores venecianos placíanle los juegos de ingenio, y decía agudezas a cada cosa, tantas "que su maestro hizo un cuaderno para enviar al Emperador"; sin embargo, cuando de doña Leonor pasó a manos de Honorato Juan, su natural era ardoroso, sus instintos bárbaros—se gozaba en ver abrasar vivas a las liebres, y un día que un galápago le lastimó, de una dentellada, le separó la cabeza del tronco –; el sabio preceptor, según los venecianos, le explicaba el tratado de "Oficiis", de Cicerón, para moderar la impetuosidad de sus deseos..... (3).

La suerte del Príncipe llevó a doña Leonor a los extremos del menosprecio del mundo, vivió sólo para Dios; quiso entrar monja, el Rey se lo mpidió; gran amiga de doña Juana, la de las Descalzas, fué su camarera y como la limosnera de la corte: los versos de mocedad fueran profecía.

(1) Gachard, *Don Carlos et Philippe II.* Paris, 1863, I, págs. 6 y 55.

(2) Vid. mis *Pintores de Cámara.* Madrid, 1916, pág. 37 y BOLETÍN, 1915, pág. 163.

(3) Gachard, *Relations des Embassadeurs venitiens.....* Bruselas, 1856.

Desde este tiempo las devociones llenan su vida, mas no la devoción menuda, sino la grande de aquel siglo de fundaciones y reformas. Cuando el contador Garnica quiere fundar San Bernardino, de Madrid, es doña Leonor la mediadora (1).

Ella misma fué fundadora.

De su amistad con doña Juana, vínole el deseo de tener un convento de franciscas de Santa Clara, refugio para los últimos años de su vida, y edificó en Madrid el convento de Santa María de los Angeles: Acabóse el año de 1563, celebróse la primera misa el viernes 7 de diciembre, pobláronlo siete monjas de las Gordillas de Avila: dotó doña Leonor la casa en 2.000 ducados de renta y dióle muchos y muy ricos ornamentos para el servicio del altar (2) y muy bellas pinturas, pues era devota de las artes y gustaba de los viejos pintores de Flandes—quizá de ella heredaron la afición sus regios discípulos—; de su convento proceden: el gran tríptico de Van der Weyden, la Santa Catalina de Carvalho, pintor portugués, del Museo del Prado (3) y su retrato, con viejo letrero en el marco, de la colección del Marqués de la Vega Inclán.

III

Fray Juan de la Miseria

Para pintar en su convento llamó doña Leonor a un aprendiz del taller de Alonso Sánchez, en quien se juntaban la devoción más firme y el arte; llamábase Juan Narduch y era un napolitano que viniera en

(1) Al sentar los cimientos halláronse un Ecce-Homo bordado y una imagen de metal que regalaron a doña Leonor y a doña Juana (*Crónica de la provincia de San José*), por Fray Juan de Santa María. Madrid, 1615, págs. 313 y 55.

(2) Cuéntanlo: Gil González Dávila, obr. y lug. cits., tomándolo de una *Vida* de doña Leonor, escrita por una monja de dicho convento; y Fray Pedro de Salazar en su *Corónica*. Madrid, 1612, pág. 383; dice que se fundó en 1564 y se sujetó a la obediencia en el capítulo de Escalona de 1565.

(3) Se identifica por los críticos con el encargado por Juan Robert, abad de San Aubert de Cambray, el 16 de junio de 1455 y terminado en la Trinidad de 1459: otros, como Fierens Gevaert, *Les primitifs flamands*. Bruxelles, 1912. Tomo I, pág. 45, creen que el del Prado no puede ser de mano de Roger. La Santa Catalina se estudia por su interés iconográfico en el libro en prensa de S. Allende-Salazar y de quien esto escribe, *Retratos del Museo del Prado*, págs. 22 y 23.

peregrinación a Compostela y se quedara en España haciendo penitencia en el desierto del Tardón, cerca de Córdoba, con el nombre de Fray Juan de la Miseria, y que una vez en Madrid estudió la pintura con Sánchez Coello. Doña Leonor fué quien presentó el ermitaño pintor a su amiga Teresa de Jesús; la misma Santa lo cuenta:

"Salí de Toledo segundo día de Pascua de Espíritu Santo [1569], era el camino por Madrid [iba a Pastrana] y fuimos a posar mis compañeras y yo a un Monasterio de franciscas con una señora que lo hizo y estaba en él, llamada doña Leonor Mascareñas..... muy sierva de Nuestro Señor, adonde yo había posado otras veces..... y siempre me hacia mucha merced. Esta señora me dijo que se holgaba viniese a tal tiempo, porque estaba allí un ermitaño, que me deseaba mucho conocer..... Él posaba en un aposento que esta señora le tenia dado, con otro hermano mancebo llamado Fray Juan de la Miseria, gran siervo de Dios y muy simple en las cosas del mundo" (1).

Y con Fray Juan y su compañero Fray Mariano de San Benito, que había sido comendador de San Juan, fundó la Madre Teresa el Convento de Pastrana.

En 1576 estaba el pintor carmelita en Sevilla pintando el Claustro del Convento de la Orden, y el P. Gracián mandó a la Santa, que allí posaba, "se estuviese queda y se dejase retratar", y al cabo la retrató mal, porque aunque era pintor, no era muy primo, y assi decía la Madre Theressa con mucha gracia: "Dios te lo perdone, Fray Juan, que ya que me pintastes me has pintado fea y legañosa" (2).

No se sabe si se conserva o no el retrato original; quizá sean sólo copias más devotas que artísticas las que por tal se tienen.

De otras obras de Fray Juan sólo conozco la noticia de un Ecce Homo, en los Carmelitas de Pastrana, que ignoro si se ha perdido, y al que quizá se refiera el siguiente texto, que es lástima no hayan conocido Teófilo Gauthier, Verhaeren y demás cantores de la España negra:

"Fray Juan de la Miseria..... era tan sencillo, que para pintar un Christo a la columna, en un Convento de monjas de nuestra Orden, amarró a una dellas, atándola por las muñecas con tan fuertes cordeles, que cassi le hazía rebentar la sangre, y no contento con esso, dezia:

(1) *Libro de las fundaciones*, cap. XVII. Bib. de Rivadeneyra, tomo 53.

(2) Así lo refiere el P. Gracián, *Rev. de Archivos*, 1909, II, págs. 1 y ss., en el interesante estudio de D. Angel María Barcia, *Los retratos de Santa Teresa*.

—Ha pecador de mí, que no tengo yo fuerza para apretar essos cordeles, como era menester, para que esta pintura fuera al natural de lo que mi Christo padeció—. Y diziendo esto tirava, y hazia fuerza con los pies para que a la pobre monja rebentase la sangre; sufriendo ella todo esto con gran paciencia, hasta que llegó la Priora y la libró de sus manos" (1).

Anduvo el pintor en los pleitos de Descalzos y Calzados; estuvo preso en Alcalá, y al parecer narró su vida por escrito; muy viejo, de cerca de noventa años, murió en Madrid el 15 de setiembre de 1516 en olor de santidad (2).

IV

El retrato

¿Será de Fray Juan de la Miseria el retrato de doña Leonor? Indicada queda la relación del fraile pintor y de la dama.

Es el retrato una obra admirable: sobriedad, concentración; todo el alma del aya del Prudente se asoma a aquellos ojos que miran hacia dentro: su gesto es de mujer que vivió mucho; hay algo enigmático y misterioso en este lienzo, una calma triste, llena de amargura: las palabras "desengaño" y "todo es vanidad" se leen como en cifra.

Representa doña Leonor crecida edad, el pliegue de los labios y lo hundido de las mejillas lo demuestran; las cejas castañas finas y las pestañas sombrean los ojos garzos y pensativos: la color es sana. Viste tocas fruncidas blancas como el monjil de bocamangas escaroladas; el manto es negro. No hay retrato alguno de Sánchez Coello que con éste pueda relacionarse (3); es obra de un pintor *menos pintor*, no hay en el lienzo mañas ni sabidurias del oficio, todo es sincero; con una pobreza de me-

(1) Texto nunca utilizado por los historiadores del Arte español; se lée en el folio 10 del raro libro del que poseo ejemplar, *Vida de la venerable M. S. Teresa Margarita de la Encarnación, doña Catalina Farnese... Princesa de Parma...*, por Fr. Máximo de la Purificación..., y traducida por Fr. Roque Alberto Faci... Zaragoza. Por Joseph Fort (sin año, ¿1740?); en los preliminares dedicatoria "Al primer Retrato de N. S. M. Teresa de Jesús", venerado, según el autor, en las carmelitas descalzas de Zaragoza.

(2) Vid: págs. 196 y 198 del tomo II de las *Obras* de Santa Teresa en la Bib. de Rivadeneyra, Palomino y Cean Bermúdez.

(3) Ni D. Manuel Gómez Moreno, ni D. Elías Tormo creen pueda ser obra de Sánchez Coello.

dios increíble, se da la máxima impresión; descuidadas las manos y el libro y el hábito, solo en la cabeza el retratista se complació: hay en el dibujo cariño y unción, el arte sólo no hizo esta cabeza; la pincelada es corta y unida en las carnes, tanto, que no se puede marcar dónde empieza y dónde acaba: mayor resolución hay en los pliegues, acompañada de menor destreza. Vale la pintura más por la expresión que por la técnica; es obra capital por el sentimiento y la concentración espiritual.

Si no es de Sánchez Coello —y en Moro no hay que pensar— ¿á qué pintor atribuir este retrato? Dícese existen papeles donde se prueba lo pintó Fray Juan de la Miseria (1): si nada conocemos seguro de su mano; si los retratos de Santa Teresa son meras copias, no hay medio razonable para fundar ni negar la atribución; mas si se piensa que enfrente del suyo no puede citarse otro nombre con mayor firmeza y constando su relación y amistad con doña Leonor, no parece improbable la noticia sea cierta, y estemos ante la única obra de un artista poco conocedor de los recursos técnicos, pero en quien el temperamento suplía las faltas del pincel.

V

La muerte de doña Leonor

Los últimos años de la vida de doña Leonor pasaron plácidamente en su Convento; nada sabemos de ellos, como no sea que reyes y príncipes la visitaban en su retiro y que ayunos y penitencias continuadas acrisolaban su alma. Murió el 20 de diciembre de 1584.

Tal fué la vida de aquella de quien dijo Sá de Miranda que copiaba sus versos "porque se veja que tambem Portugal teve a sua Marquesa de Pescara" (2).

Semejante, en verdad, fué el camino de su vivir; ambas, después de una juventud alegre, fueron abrasadas por el amor de Dios, y los versos de la mocedad, y las joyas y los saraos, trocáronse en devociones y tocas y graves pensamientos.

En el siglo XVI es general el cambio; la austeridad y la tristeza ganan

(1) Debo la interesantísima noticia al ilustre conservador de la Real Armería, D. José María Florit, quien la oyó al anticuario D. Rafael García Palencia, comprador y vendedor del cuadro.

(2) Carolina Michaelis, obr. cit., pág. 40, nota.

las cortes y los pueblos: diriase que al mundo le nace la conciencia—reforma y contrarreforma—. No son, pues, doña Leonor y Victoria Colonna ejemplos aislados, sino típicos del mudar de la vida en aquel tiempo; pero hay entre las dos una diferencia, en la que veo yo, lo que distingue a las naciones española e italiana.

Dos notas declararán esta diferencia:

La Marquesa de Pescara conversaba los domingos en San Silvestre de Roma con Miguel Angel, Lactancio Tolomei y Francisco de Holanda, "sentados en un banco, al pie de unos laureles, recostados en las yedras verdes de que estaba la pared tejida, desde allí veían una buéna parte de la Ciudad, muy graciosa y llena de majestad antigua" (1). Aquella tarde la Marquesa de Pescara habló a Miguel Angel de edificar un Convento en la falda de Monte Cavallo y de aprovechar para la obra nueva el pórtico roto desde donde Nerón vió arder a Roma..... y siguió el coloquio sobre la amistad y se hizo el elogio de la Pintura.....

En el Claustro de Santa María de los Angeles de Madrid (2)—en el patio una parlera fuente guardada por cipreses—doña Leonor, rodeada de sus monjas, escucha la lectura de las *Confesiones*, de San Agustín, puestas en romance por Fray Sebastián Toscano, de nación portugués (3); la señora, de vez en vez, comenta los pasajes de la juventud del de Hipona; los viejos recuerdos de galanes extraviados acuden a su memoria y a sus labios en sabias moralidades: la llegada de Felipe II, que viene a visitar a su aya y consejera, interrumpe la monjil lectura: se habla de los negocios de Portugal, y de Flandes, y de los luteranos, pero lo más del tiempo se pasa en recordar a los muertos—doña Isabel, doña María, don Carlos, don Sebastián.....—¿quién reconocería en la anciana dama, la gentil gala de la corte del Rey Venturoso; y en la triste figura del Prudente el antiguo amigo del Tiziano, aquel que le mandaba pintar las Venus y la Dánae?

F. J. SÁNCHEZ CANTÓN

(1) Francisco de Holanda, *Diálogos de la Pintura*, ed. de Vasconcellos. Viena, 1899, pág. 84.

(2) Estaba el convento donde hoy la Costanilla de los Angeles. Ponz, *Viaje*, V, pág. 209, sólo habla de obras modernas de pintura y escultura; según Mesonero, se derribó en 1838.

(3) Fray Sebastián Toscano dedicó a doña Leonor su versión de las *Confesiones*; lo dice el P. Rivadeneyra en el Prólogo de la suya. Madrid, 1603.

El brote del Renacimiento en los monumentos españoles
Y LOS MENDOZAS DEL SIGLO XV

(CONCLUSIÓN)

§ V.—Los arquitectos de los Mendozas

Interrumpido en la Revista este fragmentario trabajo, no hubo de cortarse por falta, sino por sobra de elementos de estudio que ya son tantos, que están pidiendo una más sistemática exposición de los no esperados resultados de la investigación. Esa nueva monografía, no cree el autor de este trabajo que la deba plantear él mismo, sino D. Manuel Gómez Moreno, agradeciéndole mucho las extremadas facilidades ofrecidas, que no se deben aceptar en esta ocasión.

Es el caso que, habiendo tenido yo por mi parte la fortuna de descubrir el que declaré en el acto primer templo del Renacimiento español, en las ruinas de la Iglesia de San Francisco, bien inmediatas a la estación de la nueva vía férrea, en la villa de Mondéjar, provincia de Guadalajara, y tratándose del monumento creación del segundo Conde de Tendilla y del segundo Cardenal Mendoza, con fecha (como ya hemos dicho) conocida como seguramente anterior al año 1509 (1), el Sr. Gómez Moreno, que tal fecha documental me proporcionó, después de acudir a verlo, analizarlo y dibujarlo, de tal modo se enfervorizó en el estudio, por estar relacionado con los orígenes del Renacimiento en Granada (donde tan principal papel hicieron los Tendillas), que puso otra vez en el telar,

(1) En cartas del 2.° Tendilla al Arzobispo de Sevilla, de Abril y Julio de 1509, le pide le envíe a Granada a su arquitecto para que, junto al *maestro que fizo mi monasterio* (el monasterio del Conde), dieran su parecer sobre la obra de la Capilla Real. En otras cartas y documentos se ve que se refería a San Francisco de Mondéjar, con seguridad, y dudamos si a Lorenzo Vázquez, o a Cristóbal de Adonza (ambos arquitectos alcarreños de los Mendozas), ya que ambos acudieron a Granada con el sevillano, efectivamente.

integrando todo el problema, los datos conocidos de antes solamente por él, y se dió con nuevo ardor a la rebusca y feliz hallazgo de interesantes documentos inéditos relativos a las obras que presidía el segundo Conde de Tendilla (y después su hijo y sucesor), y al no menos feliz éxito de conocer, leer y aprovechar un importantísimo fondo de epistolario del propio magnate, en el cual (con mil importantes datos para la Historia militar y política de su tiempo) no dejan de hallarse notas sumamente significativas para la Historia artística, de la que cada vez aparece el segundo Tendilla como el más ilustrado y genial de los Mecenas de su tiempo.

Juntos después, el Sr. Gómez Moreno y yo, renovamos el estudio del palacio de Cogolludo y el de los restos proto-renacientes de Guadalajara: él volvió, además, a cosa hecha, a Valladolid, a renovar el examen del Colegio de Santa Cruz de Mendoza. Malandanzas de salud, por mi parte, no me han permitido acudir a ver qué nos dicen las ruinas (si subsisten) de los Jerónimos de la villa de Tendilla, y a rebuscar en algunos otros rincones de la Alcarria, la tierra de los Mendozas, otras huellas de su ilustrado mecenazgo (1). Por esta aludida dolencia, tuve que aplazar el cierre de este modesto trabajo monográfico en nuestra Revista, y por todas las mentadas circunstancias, repito que agradeciendo mucho al Sr. Gómez Moreno todos sus ofrecimientos, no aprovecho el ingente montón de sus notas escritas o gráficas y de las revelaciones históricas que ellas contienen, y cortando bien que mal, mi trabajo, le dejo en el uso de la palabra; feliz yo, eso sí, con haber apuntado acertadamente al blanco, y cada vez más convencido de la tesis inicial de estos trabajos, a saber: que a los Mendozas del siglo XV y más particularmente a los Tendillas, tan injusta-

(1) Ignoramos el estilo en que se edificarían por el Gran Cardenal sus fundaciones de Santa Cruz (parroquia), de Sevilla, derribada en el siglo XIX, y de Nuestra Señora de Fuera, en Guadalajara, también desaparecida, de la que únicamente sabemos por el historiador Medina que era notable ermita, y por la Relación topográfica a Felipe II (*Memorial Histórico Español*, tomo XLVI), que a juicio de los que la redactaban en 1579, era: «de hermoso edificio de sillería, que es de los buenos edificios que deve de haver en el Reyno, según dicen los artífices que lo ven» (pág. 13), lo que en tal fecha no se pensara si era gótica y no renaciente su labra. En cuanto a otra fundación del Gran Cardenal, también "ermita notable" para Medina, o sea Santa María de los Huertos, en Sigüenza, me quedo por de pronto en la misma ignorancia que respecto a los Jerónimos de Tendilla, obra esta última (la Sacristía, muy alabada) del segundo Cardenal Mendoza.

mente preteridos y olvidados, se debió el brote del Renacimiento en los Monumentos Españoles.

Se subintituló así mi trabajo, con frase dedicatoria a la vez: "Con algunos reparos a mi maestro D. Vicente Lampérez", y en finalizarlos (en redondear los que en un principio pensé formularle), vengo obligado, que no seria el aplazamiento correcto, aun con ser tan modestas y atentas las observaciones del discípulo, y tan unidas a mis entusiastas adhesiones de siempre a sus magistrales investigaciones y razonadísimas síntesis.

Aparte, todo lo referente a la revindicación de olvido y a la ya, por mí, tan pregonada importancia de los Tendillas, mis reparos se refieren a la tesis suya, para mí demasiado absoluta, de la separación y la contradicción entre lo que llamó el docto maestro la "evolución" y la "revolución" en la Arquitectura española en el período transicional (mejor dicho: en el momento transicional) de lo gótico al Renacimiento en España.

Voy a intentar la demostración de que lo más significativo en la evolución y lo más auténtico de la renovación, son cosa de los Mendozas alcarreños, y animadas de un mismo espíritu y de una inspiración misma.

Desde luego, advirtiendo, lo que a todos se alcanza desde luego: que nos movemos en el terreno de lo decorativo y no en el de lo constructivo, pues la crisis (o evolutiva o revolucionaria) del Renacimiento, es crisis de decoración y de formas, y no una crisis constructiva, *ingenieril* (si vale la frase). Es decir, todo contrario de lo que ocurrió en el período crítico de la transición de lo románico al gótico, en el que priva el fondo (el problema de estructura) sobre la forma (el problema del decorado).

¿Quiénes fueron los *intérpretes* de los Mendozas mecenas, los verdaderos arquitectos de las aludidas evoluciones y revoluciones?

Queriendo ignorar (bien de propósito) lo que ha ido averiguando el Sr. Gómez Moreno (que yo no debo adelantar), me voy a reducir a los dos nombres de antes conocidos, personificando en ellos la evolución y la revolución, que yo trato de enlazar con lazo vital: Juan Güás es el arquitecto que ostenta más derechos para representar o para simbolizar la evolución, y Lorenzo Vázquez nos aparecía ya como el arquitecto en quien adivinábamos más derechos para representar o para simbolizar la llamada revolución, pues el testamento del Gran Cardenal nos le demuestra conocedor del nuevo estilo y aplicador del mismo en lo francamente renaciente (a lo romano, "revolucionario") en Santa Cruz de Valladolid,

y los documentos granadinos, ya de antes conocidos, demostraban que años después, y para las obras reales de Granada, que presidía el segundo Tendilla, seguía siendo Lorenzo Vázquez su arquitecto consultor.

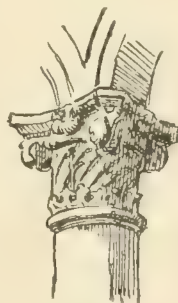
No teniendo, pues, carácter de certeza (ni mucho menos) la atribución (1), puede y debe aceptarse provisionalmente la hipótesis de haber sido Lorenzo Vázquez el autor de lo que llamaría yo el primer *silabario* de nuestro renacimiento arquitectónico, del que son incunables el Palacio de Cogolludo, el Instituto de Guadalajara, San Francisco de Mondéjar, lo francamente renaciente de Santa Cruz de Valladolid y otras muchas cosillas (particularmente capiteles muy típicos, aunque con variantes), en diversos monumentos alcarreños.

§ VI.—El capitel que llamaremos «alcarreño» o proto-renaciente español

Admitido por todos que el Palacio de Cogolludo es "incunable", o monumento renaciente anterior al siglo XVI, supuesto que en 1502 estaba construído, y ya en ese año cuenta Lalaing que como obra notable fué expresamente a visitar la morada señorial de los Medinacelis (La Cerda-Mendoza) el Archiduque y futuro Rey de Castilla Felipe el Hermoso, han de tener, por fuerza, carácter de enseñanza, todos los estudios que del mismo se hagan.

La fachada es conocidísima por la fotografía popularizada. Pero el patio tiene acaso más interés por sus indicaciones. Está arruinado en parte, pero todavía se pueden estudiar allí, en su colocación primitiva, los capiteles, de los que no se ha hecho hasta ahora estudio.

Los ofrecemos dibujados, pero piden explicación, complemento al detalle gráfico, deficiente como es.


A. Cogolludo

Tipo A. Como se ve, tiene el capitel una corona de hojas; son muy exentas. El estriado salomónico. Sobre las estrías y bajo el ábaco, que es corintio (con escotaduras y chaflanes, como se ve), ostenta una láurea, interrumpida por grumos goticistas a las cuatro esquinas. Del collarino arranca (por detrás de

(1) Pues, como Lorenzo Vázquez, Cristóbal de Adonza parece ser otro de los arquitectos renacientes alcarreños, sin que yo (yo) pueda declarar la parte del uno y la del otro.

la corona de hojas) un tallo fino, que cortando las estrías y por delante de ellas va a ocultarse detrás de la láurea, para dar arriba (contra el ábaco) una flor, que es una azucena; la hay en los cuatro frentes.

Tipo B. El estriado recto, perpendicular. La corona de hojas sobre el collarino, más exenta y más larga y más abierta. Debajo del ábaco (igualmente corintio), el tablero de volutas jónico, plegado como el "pergamino jónico" por dos lados. La flor, ya no es azucena; no se ve su tallo.

Siendo el patio de cuatro arcos en el frente y en el fondo y de cinco arcos a los lados, se ven capiteles del tipo A en las cuatro columnas exentas de la izquierda y en las tres del frente mientras que las cuatro exentas de la derecha y las tres exentas del fondo son del tipo B. Mas no es esto causa para pensar en imaginar dos momentos distintos para labor de dos y de otras dos pandas del patio claustral, pues en los cuatro ángulos del mismo, son de tipo B, uniformemente los capiteles de las ocho columnas adosadas. Circunstancia que me convence de que el arquitecto dió dos modelos a los mazoneros y los distribuyó con cierto orden.



B Cogolludo

El paso a la escalera de honor (arruinada), al lado izquierdo, ofrece todavía dos pilastras (no columnas), cuyos capiteles son del tipo B, y del propio tipo B el capitel deformemente ancho (doble que largo), de la pilastrona intermedia, pues eran dos los arcos: gemelos.

Al Mediodía del Palacio había una galería, hoy arruinadísima, de la cual (en las reconstrucciones, viejas), no quedan en su sitio sino un capitel en la galería del piso bajo y uno en la galería del piso principal. El del plan terreno, es del tipo B, y el del piso principal, del tipo A.

En las amontonadas ruinas, más o menos llenas de tierra y de verde, que rodean el Palacio, vi dos capiteles del tipo A (uno de columna exenta y otro de columna adosada). En el patio del claustro, vi dos capiteles del tipo B.

Este reparto de los dos tipos A y B en las ruinas, me confirma en la idea de los dos modelos y del propio arquitecto.

El tipo o idea de estos capiteles proto-renacientes de España, pudo y debió venir de Italia, pues en Lombardía creo recordar algo semejante. Pero que el arquitecto (¿Lorenzo Vázquez?) se encariñó con su manera

(desde luego doble) de interpretar caprichosamente el modelo clásico corintio y jónico, es indudable, y presumo que en esto de sus capiteles hubo de poner los puntos de su vanidad, con candorosa pedantería.

En la propia magna fachada del Palacio de Cogolludo, se ve algo semejante. Por ejemplo, el capitel de la ventana geminada segunda (comenzando a contar por la derecha del espectador), que tiene otro galbo, pero que ofrece la flor de lis, el ábaco escotado corintio, y hojas que vienen a ser de un corintio gótico. Todos los de estas ventanas, son de ese tipo corintio a la gótica labra, con preciosa renaciente láurea en el collarino.

Trasladándose de Cogolludo a Guadalajara, muy luego se ve que el Instituto de segunda enseñanza, con su patio y su portada (temas de guerra) son de un Palacio proto-renaciente, anterior al destino del edificio para Convento-colegio de la Piedad. La Iglesia y su portada, claro es que corresponden a ese destino definitivo, y sólo a ellos cuadra la fecha de 1530 que dicen las piedras del templo.


C Piedad

Y a la luz de ese descubrimiento y de esa convicción, cobran interés excepcional los tipos variados de los capiteles del patio-claustral.

Todos los capiteles del piso bajo son del tipo Cogolludo, B, reformado. Incluso los angulares de dos columnas que por el ángulo de las pandas se convierten en pilastras, con plantas como de corazón. Este tipo B, reformado, lo llamaremos C. La corona es de hojas de roble, sobresalientes (en vez de hojas de alga), las estrías las mantiene perpendiculares, pero el toro (en vez del tablero de volutas jónico), se adorna, no con láurea, sino (más clásicamente) con ovas y dardos. El ábaco ofrece los escotes del corintio, y eso aun en lo apilastrado del capitel doble de los ángulos a la parte de los claustros.

El tipo general de los capiteles del piso principal, D, es de una sola serie (siempre una sola), de hojas, que ya son de acanto y de potentes volutas, con la azucena en pleno ábaco: silueta de corintio o compuesto.

En la portada del Convento de San Francisco de Mondéjar, el tipo DD, ofrece acantos, estrías perpendiculares, ovas en la moldura alta, la azucena en el ábaco y volutas de sabor gótico, poco salientes. Su silueta es bien distinta del D.

En el mismo patio alto del Instituto de Guadalajara hay casos de variantes.


DD' Mondéjar

Variante E: jarra en medio de dos hojas de acanto y encima de ellas dos volutillas retorcidas.

Variante F, notable: lo dicho en la anterior, pero las grandes volutas son de colas de delfines, cuyas abiertas bocas se acercan afrontados. De este tipo tan interesante (el estoque de honor del gran Tendilla, ofrecía delfines también), hay dos capiteles, y otros dos, más simplificados, abajo, a derecha y a izquierda del ingreso a la escalera de honor (1).

Tipo G: es un capitel corintio casi puro, pero cuyas volutas ofrecen líneas rectas como de escape centrífugo de la espiral que se moviera centrípetamente hacia su foco.


E Guadalajara: Piedad


F Piedad

Estudiados conjuntamente los capiteles de Cogolludo y de Guadalajara, tan distintos de todos los del futuro arte plateresco castellano, se ofrece a nosotros a toda evidencia un proceso y una psicología personal. Será Lorenzo Vázquez, o no su autor, pero es evidente que, quien sea, es uno solo, y ese uno, un introductor de las formas renacientes a su manera, con aire de empeño y de rebusca personal.

En Guadalajara arraigaron sus tipos, pero ya no progresando (como en él), sino decayendo.

(1) Los delfines aparecen también en forma similar en la portada de San Francisco de Mondéjar. A eso aludía yo cuando dije que el estoque de Tendilla había sido el arma con que se abrió brecha para la introducción del Renacimiento en España.

Los dibujos más cuidados de los capiteles E, FF y FFF los debemos al digno profesor del Instituto de Guadalajara Dr. D. Ramiro Ros Rafales.

La Casa Dávalos, de la propia Guadalajara, ofrécenos todavía la nota estacionaria, en su patio, también proto-renaciente, con dos tipos.

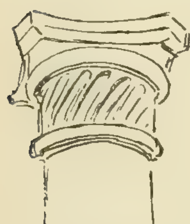


FF Guadalajara: Piedad



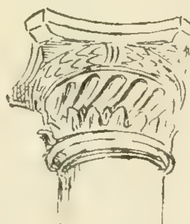
FFF Guadalajara: Piedad

Tipo H: en el piso bajo (de cuatro intercolumnos al Norte y Sur y tres al Este y Oeste, con columna sencilla en los ángulos). Capitel de estriado oblicuo u helizoidad entre dos toros sencillos. El ábaco, siempre de pronunciados escotes, aquí sin sombra de justificación (pues no hay volutas, ni flores, ni nada que promedie y lo enlace con lo redondo del tambor).



H Casa Ávalos

Tipo J, en el piso principal. Capitel de hojas sencillas, repetidas, puntiagudas y salientes, exentas. Estrías helizoidades. Toro alto, siempre detallado en láurea y ábaco de acusados escotes (no menos injustificados) (1).



J Casa Ávalos

(1) En las ruinas del claustro de Santa Clara, de Guadalajara, vi ocho o diez capiteles de columnas sencillas, más tres dobles, angulares, todos de estrías perpendiculares y de potentes volutas, que llamaremos tipo K; en mi sentir, posteriores a los citados hasta ahora, y de decadencia del tipo general. Uno vi de menor tamaño, acaso del piso principal del claustro (si es que lo tenía).

Parecidos son los tres capiteles del patio de la casa de Villamejor.

En los pórticos de Santa María de la Fuente, Guadalajara, hay trece capiteles, igualmente de decadencia, con estrías perpendiculares y volutas no excesivamente grandes y como apoyadas en láurea. En los pórticos de la plaza del Ayuntamiento, Guadalajara, hay capiteles decadentes, de estrías helizoidales entre dos robustos toros. Seis frente a la fachada del Ayuntamiento y seis a la izquierda mirando a él.

En una casa de Guadalajara (calle del Estudio, núm. 14), encontramos un tipo de capitel, L, de mucho interes, pues refunde los variados elementos de los A, B y C: Del A tiene la corona de hojas y el estriado helizoidal; del B, el tablero de volutas jónico, y del C, las ovas de la moldura.



L. Guadalajar.

Otra combinación del A (predominante) y el C (sólo las ovas), pero con hojas de acanto, siempre una sola serie, pero alternando una larga con una baja, ofrece el tipo M en Santa Cruz de Valladolid, a la portada.

El tipo J de la Casa Dávalos, de Guadalajara, se repite puntualmente (salvo no necesitar ábaco, y salvo poner la azucena) en un pilastrón del interior (al coro) de San Francisco, de Mondéjar: tipo N.

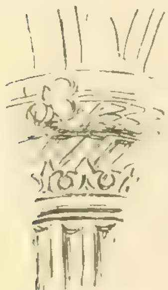
El arquitecto mendoziano de tales monumentos protorenacientes, ¿pudo tomar el modelo de sus variados, pero siempre sistemáticos capiteles, de obras pintadas, más que de un viaje a Italia?



M Valladolid

La posibilidad no puede negarse. Lo decorativo (a diferéncia de lo constructivo), puede viajar en el papel, en apuntes, en tablas, en objetos de orfebrería, etc.

Pero es curioso lo que a mí me ha ocurrido con una preciosa tablita del Museo del Prado, que desde hace años la tengo por cosa de Arte español, en síntesis prematura de lo flamenco al óleo y de lo italiano en la composición y arquitecturas similadas, cual son españoles las cosas de Maestro Alfonço (en San Cugat de Vallés), de Maestro Rodrigo de Osona (en Valencia), de maestros dudosos (en Córdoba) y del mismo siciliano Antonello da Messina, cuya educación, de corriente de acá a allá, ya no ponen en duda los críticos italianos y alemanes. Al tal atribuyó Hymans, sin razón, nuestra preciosa tablita.



N Mondejar

Yo desconozco su autor, pero es huésped nuestro o nuestro (español) del todo, y no anda lejos del Juan Pereda, cuyas únicas obras autenticas, en Sigüenza, son tan admirables por sus fingidas arquitecturas renacientes,



Los Azotes a la columna, tabla de la primera escuela del Renacimiento en España, por el primer decenio del siglo XVI. (JUAN PEREDA?) antes atribuida a ANTONELLO DA MESSINA
MUSEO DEL PRADO, N.º 1925 (ANTES, 1869.) 0·49 × 0·35

La sorpresa mía, al volver a ver la tablita, es hallar en ella, con ligeras modificaciones (otra variante más), el capitel proto-renaciente alcarreño: corona de hojas salientes, de roble; estrías perpendiculares, toro decorado y ábaco de escotaduras a lo corintio, sin justificación alguna y todavía menos razonado, por apear en él un segundo ábaco cuadrado.

El pintor desconocido (si no es Juan Pereda) tuvo en Córdoba un imitador, que al pie de la letra copió su Jesús, pero que menos dado a lo arquitectónico, o dado à ello sin estudios propios, puso sobre la columna dos ábacos de pronunciados cornetes de puro exagerar las escotaduras.

Reproducimos aquí el original y bellísimo cuadrito, y en la Revista misma se publicó la en parte copia de desconocido maestro de Córdoba.

§ VII.—El arquitecto proto-renaciente del capitel alcarreño y lo castizo español

En el Palacio de Cogolludo no todo tira a lo clásico, aunque por modo tan singular. El arquitecto (allí tan único, pues allí no caben dos: a toda evidencia), aceptó cosas del todo extrañas a lo italiano-clasicista, aunque él no las dibujara. Me refiero a los singularmente bellos alfices, que con todo su mudejarismo, podemos poner a cuenta de artífices que no repetían en ellos ideas del maestro (1). Pero en lo que a éste es preciso atribuir, ventanas geminadas, arcos, láureas, etc., todavía se muestra el estilo *evolutivo* en casamiento extraño con el *revolucionario*. En una de esas decoraciones interiores, hay una láurea que en el detalle es completamente gótica, alternando hojas como de acanto liso con otras de vid con racimos y acaso acanto espinoso; además, crespas como de col o acanto espinoso. Y en la fachada misma, con tantos elementos clásicos (el total almohadillado, los dentículos, las ovas y dardos, la gran láurea, etcétera, etc......), hay en la portada verdadera crestería a lo estilo Isabel la Católica, tratadas las crestas como si fuera maíz. Es detalle francamente *evolutivo* o del citado estilo Isabel, como las ventanas con parteluz, y tan naturalmente casadas estas y aquella portada con todo el paramento almohadillado, que no es posible imaginar siquiera que no fuera el mismo arquitecto quien fué combinando con los elementos clásicos pre-

(1) Véase uno reproducido de nuestra revista, tomo XXIII (1915), pág. 4.

dominantes en absoluto, los elementos del goticismo nuestro privativo y aun los elementos mudéjares del propio soberbio monumento.

Pero de todo ello, la nota más singular, a la que yo (al menos) concedo una importancia capital, es esta: el arquitecto revolucionario-renaciente de los Mendozas (al parecer, Lorenzo Vázquez), se educó en una escuela decorativa en que se sentía horror y repugnancia invencible a la superficie plana no decorada. Esa es mi tesis. Y en relación evidente (segunda tesis), y por consecuencia, con la educación del arquitecto evolutivo o gótico de los Mendozas (es decir, Juan Güás), que cual nadie en el mundo y más que nadie en España, acabó por ser el decididísimo sostenedor de esa misma afición a la decoración de la superficie plana (y de la cilíndrica), a todo trance, es decir, sintiendo el mismo horror y repugnancia a dejarla lisa.

Claro es que las paredes lisas han de ser, en la vida, lo general, y que hablamos del horror o la repugnancia en lo que quiere ofrecerse rico y suntuoso de decorado. Lo verdaderamente clásico (arrancando de la Grecia), es la decoración de las molduras y de otros elementos arquitectónicos, y no por igual, sino distinta en cada elemento, según la forma o función, y ofreciendo lo plano y lo liso como base para el debido contraste; lo liso y lo plano, por eso mismo, pone en valor lo decorado de las molduras, o de los capiteles, o de las basas o de cualesquiera otros elementos indicados.

Todavía otra advertencia: En la arquitectura civil española de entonces, es la regla general ir dejando absolutamente lisos los paramentos, salvo portadas y ventanajes; mas es porque se encomienda la decoración a las "vestiduras", es decir, a los tapices y reposteros o bien a los guadamecíes, destinados (en la idea de todos) a cubrir tan radical desnudez. Tal lisura, no era, pues (bien mirada), sino confirmación del espíritu de la exageración decorativa a que en España estábamos sometidísimos.

Y véase ahora lo que es la decoración alcarreña gótica, la que hay que atribuir al definitivo estilo personal de Juan Güás. ¿En qué parte del mundo se iguala?

Repase el lector el Boletín para ver obras del estilo de Güás.

Como los ajedrezados o los *quinconces*, cual los árboles o los viduños plantados a marco real o a trasbolillo, así se ven sembradas las paredes con "clavos" sencillos, con otros "clavos" labrados, con "espejos" o medias bolas, con "conchas", etc. En lo alto de los torreones del castillo

del Real de Manzanares (1), los espejos; en el pretil de las galerías y en las columnas de las mismas, los "clavos", apretados unos con otros (a base de romboidal) (2); en la fachada del Infantado, de Guadalajara, los "clavos", bastante espaciados y muy salientes, y los apretados, sin superficie libre, en los pretiles y las columnas de la misma, a la galería; cuadriculado de relieve en losange y clavo central en las columnas de la portada; finísima cuadrícula, cual de billetes románicos, en las enjutas del patio; los "clavos", de forma cuadrada y dibujo tomado de hierros (con sus curvas), en la portada del castillo de Marchena (hoy en Sevilla) (3), y al centro de la portada del Seminario de Baeza (4); los "clavos" sencillos en todo lo lateral de la propia fachada de Baeza (5); los "clavos" sencillos y enormes en la casa de los "Picos", de Segovia; las "conchas" en la casa de las Conchas, en Salamanca....., todos ellos (y otros que se pudieran citar) edificios góticos, del gótico nuestro, del gótico "Isabel la Católica", con ventanas geminadas y con otros muchos detalles de nuestro "flamígero" peculiar, y desde luego sin asomo de italianismo ni de Renacimiento.

Y no hablo de las lises en círculos o en losanges, cual en el Colegio de San Gregorio, de Valladolid, como no hablo de otras cosas de dibujo más variado, porque prueban que el ideal de Juan Güás, aunque con otras modalidades personales, era el general bajo el reinado de Isabel la Católica; y no hablo porque no tienen esas variadas modalidades con mi tema tan estrecha relación como las más sencillas "cosas" que Güás o sus directos imitadores ponían en sus ajedrezadas o los angeadas cuadrículas.

En realidad, todo es uno y lo mismo, sin embargo. Es decir, mudejarismo: mudejarismo, traducido a los detalles no arábigos, sentido hispano árabe de la total decoración de lo plano, no dejándolo liso. Es el mismo Güás el que en las galerías del jardín del Palacio del Infantado, en Guadalajara, repite al infinito unas arcaturas góticas, cual tema de decoración de tejidos. Y en eso obedecía al sentido mudéjar de la deco-

(1) Véase las láminas del discurso del Sr. Lampérez al ingresar en la Academia de la Historia.

(2) Véanse láminas citadas.

(3) Véase esta Revista, XXIII (1915), pág. 2.

(4) Véase esta Revista, XXIII (1915) pág. 4.

(5) Ibidem.

ración de planos, repitiendo y repitiendo temas, no de otro modo que como (él, precisamente, Juan Güás), aceptó en todas sus obras (así en San Juan de los Reyes, de Toledo, como en el Infantado, de Guadalajara, como en el Real, de Manzanares), la corrida cornisa de estalactitas mocárabes, que vistos de cerca, son de detalle absolutamente góticos: su firma, que las llamo yo.

Por ser uno mismo el espíritu, del todo mudéjar, es tan frecuente ver en nuestra arquitectura civil del XV yeserías mudéjares de molde gótico al lado de las de molde árabe, y en el siglo XVI las de detalle plateresco junto a las de detalle gótico flamígero y las de detalle de lacería árabe. Al caso, es típico un salón del Palacio de Peñaranda de Duero, que las ofrece de los tres tipos juntos: un puro aljamiado (1).

Güás sería flamenco, y como puro artista gótico (más bien como escultor) trabajó en un principio (en Avila, por ejemplo). Después fué, de seguro, el más adicto al ritmo sincrónico decorativo de los mudéjares españoles, y la estupenda serie de sus águilas-tenantes de repetidos escudos, todo de detalle gótico, en el crucero de San Juan de los Reyes, de Toledo, ya lo proclamó Mr. Bertaux (aquel día en que nos bautizó el estilo "Isabel la Católica") como cosa tan extraña al gótico "europeo" como espléndida, magnífica y felicísima (2).

Pues de este arquitecto del gótico-mudejarizado de los Mendozas: del "evolucionista" Güás, aprendió a sentir lo decorativo el otro arquitecto revolucionario o renaciente de los Mendozas, el autor de los "incunables" españoles, sea o no sea Lorenzo Vázquez. De Italia imita el almohadillado, pero no es para él (como será después para Machuca, arquitecto de los Mondéjar) tema de grandiosidad constructiva (en Mondéjar y en la Alhambra como en el Pitti de Florencia fué), sino tema de bordado decorativo, y así el almohadillado de Cogolludo es de dos resaltes, cuál los terciopelos de entonces eran, a veces de tres altos, y en la

(1) En la revista *Arte Español*, I, núm. 3, pág. 110, di yo mismo la reseña de la hermosa conferencia de Mr. Bertaux, en que "bautizó" el estilo "Isabel". Hube de replicarle (al comentarla) con la posible confusión con el estilo inglés de Isabel, y contestó que en francés no cabría confusión entre estilo "Elysabeth" y estilo "Isabel". A pesar de lo cual le dije que yo lo llamaría "Isabel la Católica", con lo que ya no cabe equívoco, ciertamente.

(2) *Aljamiado* se dice de un texto castellano escrito con caracteres árabes. Aquí acaso es al revés: espíritu decorativo árabe, *escrito* con el *abecedario* gótico o con el *abecedario* renaciente. Pase, pues, por sólo su valor expresivo lo de la *aljamía*.

portada, de Cogolludo también, el neto del arco tiene cabujones en un losangeado; como en el neto del arco de la portada (Santa Elena y el fundador), en Santa Cruz de Valladolid, se ven cruces y lazos alternados y hasta en determinada parte de la gran cornisa no sé qué otro detalle, además del almohadillado (dos distintos) en la parte central de esa gran fachada

Pero se replicará, diciendo: ¿no vienen de Italia los "picos"?..... ¿No se ha pretendido siempre dar ese origen (por ejemplo) a lo típico de la Casa de los Picos de Segovia?

¡Y pienso que es fuerte cosa que sea precisamente en Segovia, la de los palacios mudéjares de Juan II y de Enrique IV, y la ciudad en que del siglo XV al siglo XX se ha conservado la decoración a molde de las fachadas de las casas, donde se pretenda reconocer la necesidad de un origen italiano para los "picos"!

Sí: es verdad, en Italia se conocieron y de Italia radiaron hacia Oriente: en el Kremlin de Moscow, de artistas italianos (Ruffo y Antonio), es la fachada de "picos" del Palacio "de las Facetas" (1473-80). Pero nótese 1.º: Que si los "picos" o "diamantes" italianos se pueden fechar, es de 1481-84 (fecha bien tardía) el Palacio Bevilacqua, de Bolonia, obra de Francesco di Simone, por cierto construido bien cerca del Colegio de España (1), y que el Palacio "de'Diamanti" (así llamado por sus "picos") en Ferrara, lo comenzó a construir para Sigismondo d'Este el arquitecto Biagio Rossetti, en 1492, fechas retrasadas respecto a las españolas (por ejemplo, las de Manzanares el Real y las del Infantado de Guadalajara) (2); y 2.º (y es razón de mucho más peso), que lo de Italia es una sola

(1) Además del Palacio Bevilacqua, se ven picos en los de Sanuti y Campeggi en la misma Bolonia y en el Palacio Salerno de Nápoles, de 1495. En Macerata hubo otro. Los picos como aparejo (no como decoración) tienen en Italia sus antecedentes, Se ven en una imaginaria arquitectura de una tabla de Gentile da Fabriano (1423) del Museo del Louvre. Se creía antes que tal sistema de aparejo se inauguró en 1493, en el Palacio Bevilacqua, y con esa pintura intentó la reedificación de la fecha. V. Müntz, *Rev. del'Art. anc. et mod.*, X (1901-02), págs. 57 y 58. Mr. Enlart creía que hacían su aparición las puntas de diamante con el siglo XVI.

(2) Este *Francesco di Simone*, es decir, Francisco, hijo de Simón, pensé yo un día que pudiera ser aquel Francisco de Colonia, hijo de Simón de Colonia, arquitectos y decoradores de la Mendoza, Condestablesa de Castilla en Burgos, el padre en el estilo de Isabel la Católica (por modo muy peculiar y personal) y el hijo primer introductor en Burgos del Renacimiento (con singular timidez decorativa). Parece

forma de decoración, y que son muchas las que aprovechó entre nosotros, con una lógica del todo castiza, nacional y del terruño Juan Güás, y con una plenitud sistemática en Italia bien desconocida.

Ya es hora de que acabe la idea de las corrientes de influencias en un solo sentido, cual las corrientes de los ríos: la influencia entre hombres, entre artistas y entre escuelas artísticas, suele ser mutua, aunque predomine la de un lado o la del otro.

En Italia, sí, hay que aceptar el centro de radiación del almohadillado propiamente dicho, tan clásico de origen. Mas eso de "picos", de los "clavos", de las "conchas", etc., no tienen allá la natural y espontánea explicación (mudejarismo latente) que acá es preciso reconocerle y que debemos proclamar paladinamente como cosa nuestra.

Eso en lo proto-renaciente español. Que después sobrevino una más fuerte corriente de allá para aquí y se creó acá el "plateresco", en el cual desaparecen todos esos sencillos elementos repetidos ante la borrachera del grutesco, que, por ser tal grutesco, cosa es de allá; pero que por ser, la tal, verdadera borrachera, se delata en ella el mismo afán decorativo (a todo trance decorativo) y el mismo espíritu de repugnancia, castiza, a lo liso, característica eterna del arte mudejarizado español.

ELÍAS TORMO

haberse de desechar la idea por conocer al padre de Francisco de Simone en Italia.

Recuérdase otro maestro, Ximón, arquitecto llamado a Sevilla por el Arzobispo y 2.º Cardenal Mendoza, como maestro de su casa en Guadalajara; que no es, por cierto, la casa del Infantado, como dió a conocer el Sr. Pérez Villamil, sino la todavía desconocida casa guadalfajareña de los Tendillas.

En realidad, Franciscos, hijos de Simones, ha podido haber varios en el mundo, pues no son nombres tan raros.



Retales, virutas, cizallas...

Altares del siglo XIII en Santa María de Valdediós (Oviedo).—De su forma se trató en otra nota de este BOLETÍN (1915, III trimestre). En un viaje reciente he observado que, bajo los churriguerescos actuales, se conservan todos los góticos; siendo digna de atención su emplazamiento, no en el fondo de las capillas o tramos laterales, como es costumbre, sino en los costados de los pilares; todos *orientados* de igual modo que el mayor, con lo que se evita la irreverencia que hoy se comete en las iglesias cuando se celebran cultos en dos o más simultáneamente, pues los fieles, necesariamente, han de volver la espalda a alguno de ellos. Llamo la atención de los eclesiásticos y de los arquitectos, sobre tan racional emplazamiento, pues creo que debe ser imitado.—*V. Lampérez.*

130





La Casa de Cervantes en Valladolid, donde la Comisaría Regia
del Turismo estableció una Biblioteca Popular

LA CASA Y EL MONUMENTO AUTENTICO DE CERVANTES EN VALLADOLID

Interviniendo con todo celo el digno Comisario Regio del Turismo y Cultura Artística, señor Marqués de la Vega Inclán, se salvó de indicado derribo y de toda muestra de censurable olvido, la casa que en Valladolid había habitado Cervantes en uno de los periodos azarosos de su vida. En nombre de S. M. el Rey D. Alfonso XIII, se otorgó la escritura de compra del inmueble, casa núm. 14 de la calle del Rastro, el 24 de Octubre de 1914, y a la vez se logró la adquisición de las otras dos casas inmediatas, todas tres las primitivas todavía, es decir, las construídas a principios del siglo XVII por Juan de las Navas. El monarca, de su bolsillo particular, adquirió la casa de Cervantes, y el ilustre hispanófilo norteamericano Sr. Archer M. Huntington, el fundador espléndido de la HISPANIC SOCIETY, de Nueva York, dió los medios para adjuntarle las dos casas de medianería.

Reunidas las tres, allí se creó una institución de cultura y un centro de hondo sentimiento patriótico. Se pensó en diarias lecciones de textos de Cervantes, en imprenta cervantista, en Biblioteca cervántica....., apenas se consolidó debidamente la edificación, y apenas se le dió (evitando profanaciones "urbanizadoras"), digno y noble acceso desde calle principal, escalinata y compás, ordenando jardín, etc., etc.

Para que aquello no corriera peligro de ser una institución mortecina y olvidada, se creó allí una Biblioteca popular, "cervantina" además. Y en ciudad cual es Valladolid, rica y floreciente, pero donde sólo viejas Bibliotecas de estudio se contaban, ha sido un éxito inesperado de esta biblioteca de lectura, el grandísimo concurso de lectores (jóvenes, obreros), que disfrutan allí de facilidades tales y gozan de tan rápido servicio, que acaso no tenemos en España otra Biblioteca en la cual el libro descanse menos en los estantes. Los propósitos editoriales, ya dieron de sí alguna muy bella muestra, con la edición (1916) de "El celoso extremeño.....".

De la instalación no hay que decir. El fundador, de la "Casa del Greco" y del "Museo del Greco", de Toledo, en un estilo, como en otro, de las bellísimas casas reconstruídas para Residencias de Estudiantes (particularmente los americanos), en el típico barrio de Santa Cruz, en Sevilla, ya había dado pruebas, con otras de supremo gusto, en la de lograr un ca-

rácter absolutamente regional en sus instalaciones. Aquí se ofrece la nueva muestra del mismo espíritu, en esa nueva senda de reverdecimiento del Arte popular y casero de nuestras comarcas, tan típicas, tan bellas.

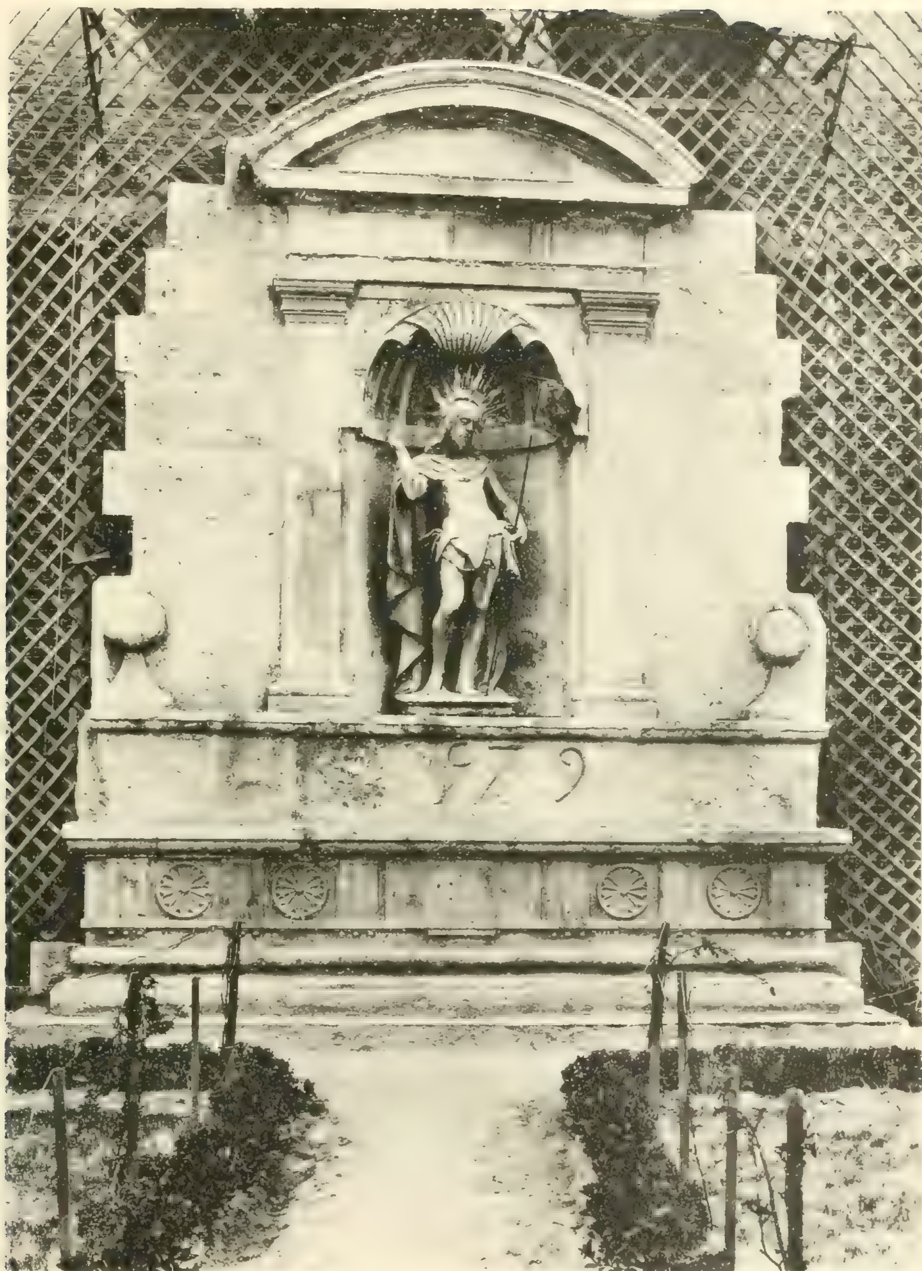
Pero, faltaba allí una cosa, que en lo vulgar y lo trillado no se suele olvidar nunca: faltaba "el monumento" a Cervantes.

Y ya hay allí un monumento a Cervantes. Ni el de relieve (ya viejo) ni de estatua icónica; ni un pasticcio seiscentista o cincocentista, ni un extemporáneo invento modernista.

Se había derribado el portal del Hospital de la Resurrección, de Valladolid, inmortalizado por el perro Berganza, al contarle punto por punto los trances de su vida al perro Cepión, en Diálogo aquel maravilloso que, cualquiera que sea la gloria de otros de la más docta antigüedad o del más fervoroso instante del Renacimiento, a todos excede en donosura y verdad ese "Coloquio de los perros", agregado cual apéndice caudal a las "Novelas Ejemplares". Todavía en la edición crítica del Sr. Amezúa, tan autorizada por la Real Academia Española, se ofreció en fotograbado, la fachada intacta del Hospital de la Resurrección.

Las descabaladas y amontonadas piedras, sacadas del patio donde yacían y donde la tierra y el verde las iban cubriendo, han sido restablecidas en la Casa de Cervantes. La fecha de la portada, 1579, dice, que aquellas sencillas líneas arquitectónicas del severo estilo escurialense y aquella estatua clasicista del Resucitado, las vió y las volvió a ver con harta frecuencia, no sólo el can de memoria imperecedera, Berganza, sino quien le dió imaginaria y eterna vida, el allí cerca vecino, y en tristezas de intereses y de afrentas de familia, condolido, y en esperanzas de una resurrección por virtud de su arte, rico, y con la fe en el Dios resucitado, confortado, Miguel de Cervantes Saavedra!.....

La revista tributa, por el acuerdo y por la ejecución de tan auténtico "monumento a Cervantes" en su hoy tan noblemente frecuentada casa de Valladolid, un merecido y caluroso aplauso al Comisario Regio del Turismo, al infatigable amigo nuestro, el señor Marqués de la Vega Inclán, ya por tantos títulos benemérito de la Patria y de la cultura.



Fototipia de Hauser y Menet-Madrid

Parte del Ático de la Portada del Hospital de la Resurrección inmortalizado en el "Coloquio de los perros"
Reconstruida en la Casa de Cervantes, en Valladolid, por la Comisaria Regia del Turismo.

La muerte del Sr. Serrano Fatigati
y la Presidencia de la Sociedad

La memorable Exposición histórico-europea celebrada en Madrid en los años 1892 a 1893 con motivo de la conmemoración del IV Centenario del Descubrimiento de América, fué la verdadera causa ocasional de la creación de la Sociedad española de Excursiones. Aquellas amplias salas de la Biblioteca Nacional, en que se allegaron tantos peregrinos objetos arqueológicos y preciosidades artísticas españolas y extranjeras, pero españolas sobre todo, era en aquellos meses el punto de cita de los aficionados madrileños al Arte y a la Historia. Un día acertaron a encontrarse allí tres hombres entusiastas de estas cosas, pero de profesiones bien distintas; naturalista uno de ellos, Doctor en Filosofía y Letras e historiógrafo el segundo, marino y numismático el tercero. Eran D. Enrique Serrano Fatigati, el Vizconde de Palazuelos (hoy Conde de Cedillo) y D. Adolfo Herrera. Los tres habían viajado mucho por España y tenían dentro la irresistible afición excursionista, pero Serrano Fatigati conocía la Península de punta a cabo. El gran número de piezas arqueológicas acumuladas en aquellas estancias y procedentes de todas nuestras provincias y regiones históricas, hizo brotar análogas ideas en aquellos tres cerebros. ¡Gran riqueza la de España en glorias históricas, en joyas artísticas! No eran pocas entre estas últimas las reunidas temporalmente en la Exposición. Pero, ¡cuántas, cuantísimas no habían dejado de concurrir al certamen!; para verlas, para estudiarlas, había que ir a los sitios donde se guardan. Además, los monumentos arquitectónicos tampoco se trasladan de sitio. Otrosí: ¡hay en España tantas bellezas naturales, tantos lugares históricos! Puesto que la montaña no viene, hay que ir a la montaña. Pero, ¿por qué en vez de ir siempre individualmente no se había de estimular para este efecto el espíritu de asociación? Algunos países extranjeros y tal cual región española daban el ejemplo. Había que fundar una Sociedad de viajes o de excursiones o como quisiera denominársela, con el fin de fomentar la cultura, de conocer la patria, de amar más a la patria. Aquellos tres amigos acordaron fundarla, y fundarla inmediatamente. Y la fundaron. Tal fué el origen de la *Sociedad Española de Excursiones*, que acaba de cumplir sus veinticinco años de existencia.

¿Dificultades para la realización del proyecto? ¿Falta de medios económicos? ¿Falta de un local adecuado? Los tres amigos no se arredraron por tan poca cosa. Resueltamente, *tiránicamente*, se constituyeron a sí mismos en Comisión organizadora, ejecutiva y permanente, y se distribuyeron los cargos por razón de edad. Serrano Fatigati fué el Presidente; Herrera, Vocal; Cedillo, el Secretario. La Comi-

sión ejecutiva acordó alzar banderín de enganche y, para ello, redactar por la posta un Reglamento y publicar un BOLETÍN mensual, órgano de aquella Sociedad que contaba por el momento tres socios. Cedillo, como Secretario, redactó el Reglamento y echó a la calle el primer número del BOLETÍN, que salió a luz en 1.º de Marzo de 1893, en el que se publicó y en que ya se anunciaron dos excursiones oficiales: una a Alcalá y otra a Avila.

La semilla lanzada fructificó muy pronto. Numerosos socios se agruparon en torno de los fundadores. Las excursiones realizadas desde entonces por la Sociedad fueron muy numerosas y no dejaron de reportar provechos para la Cultura. Y todo ello se hacía sin subvención alguna oficial ni particular, ni reducción en el precio de los billetes, pues a la sazón ni siquiera existían los billetes kilométricos. Y en cuanto al BOLETÍN, que dirigieron sucesivamente y según se lo permitían sus ocupaciones, Herrera, Cedillo y Serrano Fatigati, ahí están sus veinticinco volúmenes repletos de texto y de artísticas fototipias, que forman ya una verdadera enciclopedia histórico-artístico-arqueológica y que acreditan bien de lo que son capaces la iniciativa privada y el esfuerzo colectivo cuando se inspiran en un propósito noble y levantado.

Tenía Serrano Fatigati condiciones muy singulares para la Presidencia de la Sociedad. Ingeniero y Doctor en Ciencias, había sido desde muy joven Catedrático de Historia Natural, por brillantes oposiciones. El también llorado consocio nuestro don Ricardo Becerro de Bengoa debió la Cátedra a las mismas oposiciones. El Sr. Serrano, que comenzó por elegir la vacante del Instituto de Vitoria, sucesivamente había sido Catedrático de Cuenca, de La Coruña y de Ciudad Real, y además Ingeniero de los Ferrocarriles de la línea de Madrid a Badajoz, en la última capital citada, circunstancias que unidas a su entusiasmo excursionista y a sus claras luces, le habían constituído en uno de los mejores conocedores de los rincones todos de nuestra España. Y para apreciarla mejor y para aquilatar su españolismo, hubieron de contribuir sobremanera sus largas excursiones por otras naciones de Europa y su estancia de tres años en Holanda, cuando pidiendo la excedencia en la Enseñanza trabajó allí como ingeniero.

Trasladado a Madrid, al Instituto del Cardenal Cisneros, el Sr. Serrano Fatigati había seguido colaborando en muchas revistas e ilustraciones, cuando en las empresas culturales del Ateneo de Madrid logró que se proclamara por todos su alta mentalidad y sólida cultura.

Unidos en una idea, con nuestro Presidente, los otros dos creadores de la Sociedad, todos ellos personas de tan altos prestigios, ofrecióse ésta, con un carácter esencialmente práctico y expeditivo, reglamentariamente alejada de ese habitual uso "democrático", de juntas generales, elecciones y reelecciones, votaciones, actas y memorias, y demás expedienteo social.

El Reglamento primitivo constituyó a los Sres. Serrano, Herrera y Vizconde de Palazuelos, en "Comisión organizadora, ejecutiva y permanente", pura y simplemente. El éxito de momento de sus generosas iniciativas, se debió en parte a tan oportuna decisión. El éxito constante de los veinticinco años consecutivos confirmó plenamente la sabiduría de los acuerdos iniciales.

Hubo que modificar el Reglamento, én cuanto a ótros particulares, y en Marzo de 1897, a los cuatro años de vida social, se dió carácter legal a la reforma, concebida tan solo para rectificar pequeños detalles y para evitar, con las palabras explícitas de ser sociedad sin capital y sin rentas o ingresos, que denuncias ante la Inspección de la Hacienda Pública, particularmente en aplicación de la renta estancada del Timbre del Estado, fueran a ser obstáculo bastante para la marcha normal de nuestra obra de cultura, tan desinteresada y tan generosa (1).

Entonces se dió en las cubiertas del BOLETÍN noticia bastante, en resumen, del nuevo Reglamento, que ahora creemos del caso publicar íntegramente, a continuación.

A su lectura, que recomendamos a nuestros lectores, debe añadirse que en los años transcurridos que llenan ya un cuarto de siglo, habíase renovado mucho la lista de nuestros asociados, habiendo dejado de existir tantos y tantos de los socios de la fundación, sustituídos, como es natural, por personas más jóvenes. Sin embargo, la Comisión "organizadora, ejecutiva y permanente", si tenía una baja, bien sensible por cierto, era debida a apartamiento voluntario, ciertamente lamentable. En las listas de las Juntas de las cuatro secciones, en cambio, de 36 nombres, prestigiosos, ¡solamente cinco viven hoy y son consocios nuestros! (2).

Ocurrida la muerte del Sr. Serrano Fatigati, reglamentariamente se ofrece un problema para el cual no da la letra del Reglamento solución alguna, que por fortuna su espíritu allana liberalmente.

A suscitarlo, hubo que acudir, con obligada rapidez, esta *Redacción*, en la que la urgencia en lograrse una solución era punto de delicadeza y de conciencia literaria.

Extractamos una carta fechada el día 8 de Marzo último, y que decía así (aparte el asunto que se planteaba también, del encargo del BOLETÍN, con detalles referentes a la persona que firmaba):

"8 Marzo 18.

Excmo. Sr. Conde de Cedillo.

Mi distinguido y querido amigo: la muerte de D. Enrique Serrano Fatigati por tantos motivos de lamentar, obliga a plantear luego, sin aplazamiento excusable, el pro-

(1) Es del caso recordar aquí que jamás ninguno de los redactores, colaboradores, director, o secretario de la Redacción ha cobrado cantidad alguna por su trabajo, ni alcanzado ventaja material de ninguna especie. Todo el BOLETÍN está hecho por el esfuerzo absolutamente generoso de los que en él escriben o escribieron un tiempo. Y con extremada frecuencia, escribiendo gratis y *poniendo el hilo* (desembolsos por fotografías, por viajes comprobatorios, etc.)

(2) Véanse las listas, con el Reglamento primitivo, en el núm. 1 del tomo I de nuestra colección. Los aludidos son: El hoy Cardenal Arzobispo de Valladolid, Emmo. y Rvdmo. Sr. D. José María Cos, que entonces era dignísimo prelado matritense-complutense, y que siempre siguió y sigue honrándonos como consocio (Presidente de la Sección de Ciencias Históricas). El insigne académico de tres Reales Academias, Excmo. Sr. Marqués de Cerralbo (Vocal de la misma Sección). El Ilmo. Sr. D. Francisco Commelerán, gran prestigio de la cátedra y de la Real Española (Vicepresidente de la Sección de Literatura). D. José Garnelo, académico de San Fernando, Vicedirector dignísimo del Museo del Prado, y D. Pelayo Quintero, alma en Cádiz de la Real Academia Hispano-Americana de Ciencias y Artes, tan conocidos de nuestros lectores ambos (vocal el uno y Secretario, el segundo, de la Sección de Bellas Artes).

blema del BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES y de la Sociedad misma.

Para tomar yo la iniciativa de dirigirme a usted, tengo no un derecho, sino un inexcusable deber, pues hace como tres años, que quedé en absoluto encargado de la publicación, con el nombre de Secretario de la Redacción. Ello fué por acuerdo del mismo D. Enrique, y negándome yo ni en primer número, ni en los consecutivos, a llamarme director de la publicación, cargo que quedó inmanente en el Presidente de la Sociedad por razones de entidad que yo tuve y que le hube de manifestar.

Con estos últimos antecedentes y aquellos otros, ya lejanos, de la creación, transformación y marcha del organismo directivo de la Sociedad, me considero yo el más obligado a dirigirme a usted, reconociéndole (muerto el Sr. Serrano y no siendo hoy socio el Sr. Herrera), como a único Director y Presidente interino de una Sociedad, que aun contando hoy como cuenta con tantos socios, no ha tenido nunca junta general, ni otra forma normal de vida, según sus reglamentos, que la autoridad de las tres ilustres personas que después de creerla constituyeron su junta directiva.

En este instante, pues, entiendo que debe usted asumir la presidencia, y decidir después si quiere usted conservarla, como la conservó D. Enrique en sus últimos años; si, por el contrario, decide completar la junta directiva, designando usted vocal y secretario...

De todas maneras, ante usted o ante la junta directiva, o ante la junta general, he de producir mi renuncia al encargo del BOLETÍN y al cargo de Secretario de la Redacción, que sólo por la autoridad de D. Enrique y vencido a sus ruegos hube de aceptar.

El Sr. Ciria tenía estos días últimos, empeño en que conmemoráramos con un banquete o con una excursión las bodas de plata. Acariciaba yo de antes esa idea, que por mi enfermedad no pude llegar a proponer al Sr. Serrano Fatigati. La conmemoración todavía la considero indicada, lamentando que mi dolencia no me permita acudir a ella si se decidiera.

Es que parece, aunque tan lamentable, providencial la coincidencia de las fechas, pues quiero imaginar que se ofrecía una hermosa ocasión para renovar la vida social, para reclutar nueva generación de socios más jóvenes, para restablecer en la casa a personas como el Sr. Herrera, y para volver a tomar una parte activa en la vida cultural y trashumante cual la que caracterizó los primeros años de institución tan benemérita.

Todos estos transcendentales fines por usted tan noblemente acariciados en 1893, los recuerdo ahora para invocar su patriotismo, su amor al Arte, su amor a la Historia Patria, su amor al terruño español, su entusiasmo por todo lo castizo, y así lograr de usted que acepte el honroso, pero algún tanto enojoso trabajo, con la presidencia de la Sociedad que en tanta parte se debe a sus nobles iniciativas. No soy yo solo a esperar de usted todo lo que confiamos que nos va usted a dar al frente de la ya veterana Sociedad Española de Excursiones.

Muy suyo afectísimo buen amigo y seguro servidor q. l. b. l. m., *Elías Tormo*".

El señor Conde de Cedillo, y el Sr. Tormo, instaron repetidamente al Sr. Herrera para que volviendo a la Sociedad, y ocupando en ella el lugar debido, se completará

más llanamente su "Junta organizadora, ejecutiva y permanente", no habiendo tenido el deseado éxito esas gestiones. En consecuencia de lo cual, a instancias de la Redacción, secundadas por muchos socios, el señor Conde de Cedillo se dignó asumir con carácter que quiso que fuera interino, la Presidencia de la Sociedad, con el que apareció a la cabeza del número anterior de la Revista.

Logrado con posterioridad el ejemplar legalizado del Reglamento vigente, decidimos publicarlo, ofreciendo a nuestros consocios esta información, y suplicándoles, que puesto que reglamentariamente no caben votaciones ni asambleas, nos favorezcan no teniendo por desacertadas, ante la desgracia de la muerte de nuestro ilustre Presidente, las obligadas iniciativas de.....

REDACCION

REGLAMENTO

DE LA

Sociedad Española de Excursiones

(Hay una póliza de 8.ª clase matada con fecha 30 de Marzo de 1897)

CAPÍTULO PRIMERO

OBJETO Y FIN DE LA SOCIEDAD

Artículo 1.º La Sociedad Española de Excursiones tiene un carácter histórico, científico, literario y artístico, siendo exclusivamente nacional, como indica su mismo nombre.

Art. 2.º El objeto de esta Institución es el estudio de España considerada desde todos sus aspectos y principalmente desde el científico, histórico, artístico y literario.

Art. 3.º Su fin es el conocimiento completo de nuestra patria dentro de los aspectos enunciados en el artículo anterior (1).

Art. 4.º Los medios de que se valdrá la Sociedad para llenar el objeto y fin que se propone será el de las excursiones, organizadas metódicamente y con arreglo a condiciones determinadas y la publicación de un Boletín (2).

Art. 5.º Las condiciones económicas de esta Sociedad son las siguientes:

A) Carencia absoluta de capital.

B) No abonar los socios derechos de entrada ni cuota mensual de ningún género.

C) No exigirse al socio ninguna otra obligación que la de suscribirse al Boletín de la misma, mediante el pago de una peseta mensual como precio de dicha suscripción.

(1) Los tres artículos primeros son puntualmente iguales a los del Reglamento de 1893

(2) Hay en este artículo ligerísima variante entre ambos Reglamentos.

D) La inversión completa en dicha publicación de los fondos que se recauden por el anterior concepto con las mejoras que su cuantía permita (1).

CAPÍTULO II

ORGANIZACIÓN DE LA SOCIEDAD

Artículo 1.° Aunque la Sociedad se extienda a toda España, su asiento y domicilio legal se fija en Madrid (2).

Art. 2.° El número de socios es indefinido. Será considerado como tal todo el que se adhiera al pensamiento de la Sociedad, cualquiera que sea su condición y lugar de residencia (3).

Art. 3.° Dirige la Sociedad una Comisión organizadora, ejecutiva y permanente, compuesta de los Sres. D. Enrique Serrano Fatigati, como Presidente; D. Adolfo Herrera, Vocal; Vizconde de Palazuelos, Secretario (4).

Art. 4.° La Sociedad se divide en cuatro Secciones, dentro de las cuales se encierra cuanto es objeto propio y natural de la misma. Estas Secciones se denominan: de Ciencias históricas, Ciencias naturales, Literatura y Bellas Artes (5).

Art. 5.° En toda localidad española en que se cuente con adhesiones habrá un socio delegado, designado por la Comisión ejecutiva, que llevará la representación de la Sociedad (6).

CAPÍTULO III (7)

DE LOS DERECHOS Y OBLIGACIONES DE LOS SOCIOS

Artículo 1.° Los socios tendrán derecho a tomar parte en cuantas excursiones de estudio la Comisión directiva organice, con arreglo a las ventajosas condiciones de transporte y alojamiento que al efecto se recabarán de empresas, fondas y hospedajes.

Art. 2.° Será también derecho de los socios proponer a la Comisión ejecutiva las excursiones en que tengan especial interés, para que, a ser posible, se lleven a efecto.

Art. 3.° Se entenderá que sigue siendo socio el que continúe abonando su suscripción al Boletín.

(1) Este artículo es enteramente nuevo. Se refiere el artículo a gastos de imprenta, fototipia, fotograbado, repartos y correo, pues no hay otros de carácter personal.

(2) Ligerísimas variantes

(3) Copia del de 1893 suprimiendo la frase final de aquél, referente a la cuota de socio, que pasa a ser cuota de suscriptor de la revista

(4) Igual, al pie de la letra, salvo una frase final suprimida, referente al auxilio que podían prestar los Secretarios de las Secciones.

(5) Igual al de 1893. Pero suprimiendo el art. 5.° antiguo, referente a Comisiones.

(6) Idéntico al art. 6.° antiguo.

(7) De este capítulo es nuevo el art. 3.° y quedaron suprimidos los artículos 1.°, 2.° y 5.° antiguos

CAPÍTULO IV (1)

DE LAS SECCIONES

Artículo 1.° Las cuatro Secciones en que se divide la Sociedad Española de Excursiones tienen por objeto facilitar a los socios el estudio de los objetos que constituyan sus especiales aptitudes y aficiones.

Art. 2.° Los socios podrán formar parte de una o de más Secciones, sin que para ello tengan que llevar a cabo inscripción especial.

Art. 3.° Cada Sección estará representada por una Junta de Honor, compuesta de un Presidente, un Vicepresidente, cinco Vocales y dos Secretarios. La Comisión ejecutiva designará, al constituirse la Sociedad, las personas que hayan de ejercer estos cargos.

CAPÍTULO V (2)

DE LOS DELEGADOS

Artículo 1.° Los Delegados locales son los representantes genuinos de la Sociedad, cuyo fomento y desarrollo en sus localidades respectivas han de procurar con todo ahinco.

Art. 2.° Los Delegados asumirán en sí las atribuciones que en Madrid tienen las Juntas de Sección, entendiéndose directamente en todo caso con la Comisión central ejecutiva y dirigiéndose al Presidente.

Art. 3.° Deberán los Delegados contar con los socios residentes en una misma localidad, acordando juntamente las excursiones que juzguen convenientes, y proponiéndolas luego a la Comisión central para que ésta facilite los medios de que pueda disponer.

Art. 4.° Será obligación de los Delegados facilitar a la Comisión ejecutiva cuantos datos les sean pedidos referentes a locomoción y alojamiento en su localidad y cercanías, así como también hacer las gestiones que sean precisas para el buen éxito de las excursiones que a su territorio se realicen.

CAPÍTULO VI (3)

DE LAS EXCURSIONES

Artículo 1.° Teniendo siempre en cuenta los deseosde los socios y la conveniencia general, la Comisión ejecutiva es la encargada de designar las excursiones y los días en que deberán verificarse.

(1) En este capítulo se suprimió un art. 4.° y el final del art. 3.°, en el que se determinaba la renovación bienal de las Secciones, mediante votación de los socios. También en el nuevo Reglamento desapareció íntegro un capítulo V, referente a Comisiones mixtas de Publicaciones y Hacienda.

(2) En este capítulo no hay modificación, salvo una borrada alusión a las citadas Comisiones mixtas.

(3) En este capítulo se suprime la forma de publicidad de las excursiones y sus crónicas, refiriéndolas a nuestra revista. Se suprimió un núm. 4 del artículo último referente a crear una Biblioteca y Museo de la Sociedad.

Art. 2.° Las excursiones, con las condiciones económicas en que habrán de llevarse a cabo, se anunciarán oportunamente por medio del Boletín. En el anuncio se indicará el máximum de lo que podrá costar la excursión a cada socio y caso de sobrar alguna cantidad se devolverá por partes iguales a los que hayan asistido.

Art. 3.° Los socios que efectúen una excursión designarán a alguno de ellos para que redacte un artículo o Memoria que sea como la crónica y resumen de la excursión misma.

Art. 4.° Si algún socio o socios llevaren a cabo expediciones privadas de las que quieran dar cuenta a la Sociedad, podrán también hacerlo en forma de artículos o Memorias, que se publicarán si a ello ha lugar.

Art. 5.° Deben procurar los socios en sus excursiones, como medios conducentes a llenar los fines de la institución:

1.° Popularizar en las regiones y localidades visitadas los estudios que cultiven, contribuyendo así a la cultura general.

2.° Fomentar el amor a los monumentos y coadyudar a su conservación, poniéndose, si el caso lo requiere, de acuerdo con las Comisiones provinciales de monumentos históricos y artísticos.

3.° Reproducir los objetos y monumentos notables por medio del dibujo y de la fotografía.

CAPÍTULO VII (1)

El domicilio legal de la Sociedad es el Instituto de Cisneros, calle de los Reyes, Madrid, en el cual cederá gratuitamente su Director un local siempre que sea necesaria la reunión de la Comisión ejecutiva, única que tendrá que celebrar alguna vez sesiones dado el carácter de nuestra Asociación.

Madrid, 20 de Marzo de 1897.

ENRIQUE SERRANO FATIGATI
Rubricado

ADOLFO HERRERA
Rubricado.

EL CONDE DE CEDILLO
Rubricado.

Presentado en este Gobierno hoy día de la fecha, como reforma del Reglamento anterior y conforme con el art. 176 de la vigente ley del Timbre.

Madrid, 20 de Marzo de 1897.

P. O.
FEDERICO A. PITA
Rubricado.

Hay un sello en tinta negra que dice: Gobierno de Provincia. Madrid.

Es copia.

(1) Es nuevo enteramente este capítulo, derogando el antiguo, cuyos cuatro artículos suponían un domicilio social propio, con personal adscrito y con colecciones.

BIBLIOGRAFIA

Ricardo de Orueta y Duarte.—*La Vida y la Obra de Pedro de Mena y Medrano.*—342 págs. de 27 × 19 centímetros, con un heliograbado y 155 fotograbados.—Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1914.

Al publicarse en nuestro número último la recensión del hermoso libro del señor Orueta sobre "Alonso Berruguete", ha habido más de un suscritor que me ha recordado que no se había publicado antes, ni en su momento más oportuno, ni después, la nota bibliográfica sobre el libro del mismo notable crítico dedicado a Mena y Medrano; y, efectivamente, registrados los papeles en la Redacción de la revista, he hallado las ya viejas y amarillentas cuartillas, que con tan notable retraso me aconsejan que vayan a la imprenta.

Y van a ir, cual entonces se dejaron redactadas, en los párrafos siguientes; bien entendido que con posterioridad al libro ha descubierto su autor un buen número de obras antes desconocidas, del escultor de Málaga, de algunas de las cuales pudo hablar y darlas reproducidas en un trabajo suyo publicado en la revista *Museum.*

Se ve con singular interés y se lee y relee el libro con mucho gusto, y aprendiendo muchas cosas. Hacía muchísima falta un estudio monográfico cual éste, consagrado al más varonil de nuestros imagineros castizós. El libro enseñará infinitas cosas a los aficionados y al público en general, aun a tantos que viajan como amantes del Arte por España y que ignoran que en Granada hay algo, además de lo árabe y de lo renaciente, y que no piensan que en Málaga se esconden las series incomparables de la magna obra del más sincero de los escultores de Europa en el siglo XVII.

El Sr. Orueta en su libro recoge bien cuanto se ha escrito y publicado acerca de Mena y Medrano y con tino que acaso, acaso, no le falta más de una vez, aprecia debidamente la autenticidad y los muy variados méritos de cada una de las estatuas del artista. Se puede discrepar del autor reconociendo eso, a la vez, así en lo de quilates de mérito (toda crítica de Arte ha de ser íntima, es decir, subjetiva), como en los problemas de la discriminación entre lo auténtico y no auténtico de la labor de Mena y Medrano. El tino del Sr. Orueta es certero y su ojo educadísimo para ver lo que es de Mena y lo que no es de Mena. No le desfallece casi nunca.

Con semejante inspiración, la lista de fotografías fotograbadas es una gloria, por contener muy completa la labor del artista, sin faltar nada de lo descubierto, a la fecha del libro, siendo, para estudio, excelentes las pruebas fotográficas y la reproducción nítida y bella.

Aporta de nuevo el libro unos cuantos datos documentales, muy interesantes, aunque no muchos en número, ni de trascendentales descubrimientos; principalmente lo que se ha encontrado en el Convento del Cister de Málaga, donde profesaron (o bien en su filial de Granada) las tres hijas del artista: de esas monjas, preséntanse a la vez unas esculturillas desconocidas, y en los documentos que firmaron al profesar unos dibujos que seguramente que son de su padre; hasta ahora, los únicos que el Sr. Orueta le conoce por no tener noticia (ni nadie conocimiento

de visu, en la generación actual), de otros que coleccionó un académico famoso. Se traen al libro, interesantísimas, las piezas del testamento, los apoderamientos para otorgarlo por el pintor concedidos a su mujer, y el inventario de los bienes que dejó, con otros papeles inéditos o ya conocidos, relativos: a su hijo jesuíta, a su otro hijo canónigo (los únicos varones que se le conocen), a su sobrino fraile, a su sobrina, huérfana por él recogida, a las esclavas que llevaban en la casa el propio monjil de las hijas ya profesas, y a una esclavita, a la que dió la libertad a condición de ser donada en el convento, etc.

Para ser Mena artista del siglo XVII, como es, es todavía escasa la información documental, que en los archivos de protocolos de Málaga y de Granada se habrá de acrecentar seguramente cuando haya alguien que los beneficie.

Y con ello se habrán de reconocer, y también por sistemáticas excursiones, la labor del artista que es seguro que se oculta todavía en las numerosísimas pequeñas ciudades y grandes villas andaluzas, a las cuales no ha alcanzado la rebusca hasta el día.

El más grato éxito del libro, hijo del acierto y ojo crítico del autor, es el hallazgo de estupendas obras de Mena en iglesias donde otras cosas, bastante menos hermosas, solicitaban a los escritores. Sobre todo, el San Pascual Bailón de la Catedral de Málaga, el San Juan de Dios de la iglesia de Santiago y (sin ser tan prima entre las creaciones de Mena) la Dolorosa en la iglesia de San Pablo. Con esas tres creaciones llegaría a ser un prestigio el artista si no tuviera otras; pero aun con las mejores antes conocidas rivalizan. En problema dejo, por no ser un descubrimiento, aunque quizá pueda ser un acierto, la atribución a Mena del singularísimo San Juan de Dios en San Matías de Granada, que eminentes críticos creen de Risueño: si es de Risueño es un caso único; pero si es de Mena y Medrano no tiene par en ciertas modalidades, teniendo su alma, en verdad.

Para rechazar la atribución a Risueño quizá la autoridad del Sr. Orueta sea tachada, por poderse reconocer en su libro una cierta despectiva voluntad para el estudio de las cosas de Alonso Cano, y de aquellos discípulos de Cano, que fueron, andando el tiempo, más fieles que Mena y Medrano al ideal de la escuela. Sin desconocer a Cano y su maravillosa sensibilidad artística, puede señalarse el superior vigor de Mena, al menos cuando se libra de imitaciones, perdiendo a la vez las aludidas exquisiteces que él de Cano reprodujo a veces, sin sentirlas nunca muy adentro. Lo de la Inmaculada nos va a servir de ejemplo.

Aparte las ideas filosóficas de cada cual, sin perder la llave para penetrar en el secreto último del más grande anhelo artístico de los tiempos de Cano, no se puede decir que el ideal (el ideal estético) de la Inmaculada Concepción es falso. Seguramente que Mena, aun no llegando a la médula del secreto, no tenía por falso aquel ideal estético y religioso de la Concepción, cuando desde su primera obra de Alhendín a su última de Marchena reflejaba, pálido y menos que impalpable y maravilloso, el portento de la pequeña y aniñada Inmaculada del maestro: aun sin conocerla bien, la amó mucho.

Y aquí entramos en el caso del libro. El Sr. Orueta no podía ser el revelador de Mena en su prosa (aparte del tan completo andamiaje del libro) como lo es en sus fotografías: éstas y aquéllas "se dan de cachetes" a veces, y permítaseme la frase, que intentaré explicar.

El Sr. Orueta escribe demasiados párrafos para perdonarse a sí mismo el amor estético por Mena y Medrano, es decir, por el escultor más sincero de la religión esencialmente frailuna de los españoles de Felipe IV y de Carlos II. Puede el Sr. Orueta decir que la religión española no alcanzó toda la elevación y pureza que imagina, y, olvidando la maravillosa biblioteca de místicos, pensar más bien en lo popular, en lo "idolátrico", que diría un protestante; pero mantenerse en las alturas filosófi-



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

PEDRO DE MENA Y MEDRANO (n. 1628 † 1688)
San Francisco estatuita famosa del tesoro de la
Catedral de Toledo (tallada por 1663)

cas de una sublimación monoteista e iconoclasta, sin sentir al Dios Redentor como al Dios Creador, sin dar parte a la Mujer corredentora, ni ver en las estatuas la santidad, lo íntimo de la santidad—que no es precisamente complejidad de espíritu ni inteligencia sobrehumana—, es incomunicarse con el espíritu de Mena y Medrano, darle la mano pero no tomarle el pulso al más hondamente católico de nuestros imagineros. El Sr. Orueta penetra lo que pueda ser el arranque místico, siente lo que imagina como desfallecimiento místico, pero la *santidad*, la santidad en sí misma, no la conoce, ni como filósofo ni como artista. Todo lo que no es plena, sublime expresión de omnipotencia le parece humano, sin los mil ápices de la compenetración y sin atisbo estético siquiera de la unión hipostática: Dios-Hombre, que es el *abecé* hondo de la estética esencialmente cristiana de Mena y Medrano.

El libro resulta así algo extraño y desconcertante. A mi ver, y por amor al Arte, el crítico ha de ser, al menos estéticamente, un eco de los sentimientos del artista. Por eso para mí sobra en el libro toda la prosa trascendental.

Y por eso falta aquella compenetración con las cosas que sabía Mena y Medrano y que sentía Mena y Medrano, y que, créalas o no, tiene que saberlas quien sea su revelador y crítico, y tiene a la fuerza que sentirlas, de reflejo, al menos.

Mena y Medrano sabía muy bien la vida de los santos, de los santos frailes en particular. No para contarla, para narrarla en múltiples escenas (como los pintores primitivos), ni para imaginar apoteosis (como los barrocos italianos de su tiempo), sino para personificarla admirablemente (y ese es todo su arte) en una sola estatua: en pie, el bienaventurado, de tamaño natural, en actitud sencilla, vestido el sayal casi tieso. Pobre de otros recursos su arte, más libre de los de la seiscentista teatralería, triunfa Mena y Medrano con los solos recursos de la sinceridad y de la verdad. De Cano aprendió a caracterizar en una cabeza una vida devota; pero se aventaja en ello al maestro, pues no era Cano como él fué artista "del carácter".

Y el Sr. Orueta he aquí que no suele apreciar cabalmente la individualización, el retrato meramente adivinatorio, pero bien fisonómico del santo, cuya vida sola es conocida sin los rasgos de su cabeza, porque el Sr. Orueta no gusta de estudiar la vida de los santos del escultor y en la vida de los bienaventurados sencillos, ingenuos, sublimemente vulgares—Juan de Dios, el de la capacha, o Pascual Bailón, el zagalejo de los ganados—todavía menos que la de los santos de clara inteligencia. El Sr. Orueta habla en su libro del Sermón de la Montaña, pero en su estética faltan las bienaventuranzas de los mansos, de los humildes de corazón, de los pobres de espíritu. ... Y era de rigor, además, en cuanto a los santos españoles, poco menos que contemporáneos con el escultor, que desentrañara el crítico lo verídico y lo adivinatorio en la cristalización definitiva del carácter: comparando, por ejemplo, los estupendos *Pedro Alcántaras*, de Mena y Medrano, con el San Pedro Alcántara visto por Santa Teresa allá en el locutorio de la Encarnación de Avila y descrito por ella cual una cara como hecha de raíces.....

Mena y Medrano, en lo varonil de su obra (como Cano, en parte), es eso: el cristalizador de los tipos individuales de los santos, dándoles carácter definitivo y una cabeza (y actitud) que es, preñada. toda una biografía. Esos son (en eso al menos) los dos *clásicos* españoles: como en lo pagano, respectivamente, el delicadísimo Praxiteles y el varonil Lísipo. Por eso de *definitivo* Mena y Medrano, tuvo larga escuela, que el Sr. Orueta no señala: muy en especial, la serie suya franciscana, es la única serie española de las agiográficas *definitivas* castizas.

Antes de esa labor *definitiva*, premeditada, elaboradísima y, a la vez realista, es notable aquel imponderable ensayo de primera intención, improvisaciones rápidas de los relieves o semiestatuas de figura única, de la sillería del coro de Málaga: allí es, además, donde Mena y Medrano estudió el natural y donde comenzó a olvidarse de la obsesión de Cano. ¡Pues allí mismo no se puede apreciar la labor sino leyendo

y releyendo o recordando las *Vidas*, que es lo que lamento no haya hecho el señor Orueta!

Serán 40, pero acaso dos más (1) las figuras representadas, con dos evangelistas que faltaban en la labor de Micael interrumpida desde algunos años antes, con los dos diáconos, con los cuatro Santos Padres de la Iglesia, con los dos patronos de la ciudad..... y 14 fundadores de Ordenes religiosas (16 contando a dos Santos Padres, a la vez fundadores), todavía con otros seis frailes más (una monja) y algunos santos de los más conocidos. El cabildo no tenía decidido los que se debían poner, y mañeó acaso en la elección el espíritu frailuno del escultor, según me atrevo a conjeturar.

El Sr. Orueta, de esa larga y nueva letanía, no conoce biográficamente nada. Sus 40 identificaciones son las del Sr. Lasso de la Vega, punto por punto, y con Lasso de la Vega equivoca a San Alfonso María de Ligorio llamándolo San Ignacio de Loyola, y a San Juan Gualberto llamándolo San Basilio, y a San Pedro González Telmo (el dominico de las brasas y las llamas) llamándolo San Diego de Alcalá—con ser este lego franciscano tan conocido en las obras de Mena—..... y no se da cuenta de que la Virgen deja caer gotas de leche en los entreabiertos labios de San Bernardo de Claraval.....

En el estudio de esa sillería nótanse otras faltas: el del problema de la autenticidad de las tallas tales o cuáles, el de si es de Mena o no el espléndido joven Bautista, y si lo es el San José; como saber si en las tallas barrocas (no churriguerescas) hay suyo algo (¡quizá mucho!) en el variadísimo detalle decorativo, y aun si Mena decidió por sí mismo la labra del solo relieve, poniéndolo postizo (salvo en sus evangelistas Marcos y Lucas que entalló en la madera del fondo, de un bloque)..... Hasta por caso, dice que son 57 y son 59 las tablas, como asegura que al tratar el cabildo con Mena sólo faltaban 40, cuando pudo en eso haber variaciones de ampliación corriendo la labor, y a ellas se deberá acaso la del San Blas y San Julián.....

Es un verdadero acierto del libro hallarles a las Magdalenas de Mena, y a su archifamoso San Francisco, una línea de antepasadas en el arte de Castilla la Vieja, y en suponer a Mena y Medrano al contacto del arte castellano, ganando una seriedad y áspero *puritanismo* que le acabó de librar de la seducción hechicera de Cano y le hizo mayor de edad, gran mayor de edad en la Historia del Arte; pero ese mismo acierto pedía mayores esclarecimientos, más acabada prueba del origen del tipo de la Magdalena y el San Francisco, en el arte de Gregorio Fernández.

He agotado las tachas en éste, más que informe a la moderna, *vejamen* del antiguo régimen. Contar las alabanzas y el relato de méritos sería muy más grata tarea, como la de decir el deleite que siente leyendo ese libro, quien en Málaga y en Granada ha dejado vagar su espíritu días y días *conversando* con los mudos, pero vivísimos frailes santos de Mena, y en el libro de Orueta, por sus fotografías, ha podido ir deletreando sus todavía vivos recuerdos de años antes.—*E. Tormo.*

Aureliano de Beruete y Moret.—*Goya, grabador (continuación de Goya, pintor de retratos y Goya, composiciones y figuras).*—X—174 páginas de 27 × 21 centímetros con un "Album" de 132 facsímiles, fototipias de grabados y de litografías de Goya en 97 láminas.—Madrid, imprenta de Blass y Compañía, 1917.

Es éste, como se ve, el tercero de los hermosos volúmenes consagrados a Goya, anunciándose además un cuarto y último volumen, en el que el estudio de los dibujos será lo principal. Del conjunto de una obra tan interesante, a base de los dos

(1) Si, como imagino yo, son San Julián y San Blas, o los Obispos (San Isidoro y San Leandro) que Mena y Medrano hizo tarde y que Orueta ha buscado en vano entre las estatuas de la Catedral.

más importantes tomos primeros, ya dimos cuenta en el BOLETÍN al publicarse el segundo trabajo monográfico de serie tan trascendental. El estudio de "Goya, grabador" era, desde luego, mucho más fácil, pues en realidad los trabajos sobre Goya de Mr. Paul Lefort años hace y de Herr von Loga, más recientemente, a Goya como grabador estaban muy particularmente dedicados.

Goya, como todo otro pintor y grabador (recuérdese a Rembrandt o nuestro Ribera, y antes a Durero o a Lucas de Leyden), antes lograron la fama europea por sus estampas que por sus pinturas, y así cuando Goya pintor era todavía poco conocido allende el Pirineo, ya era conocidísimo de los *amateurs* de estampas y ya tenía su *literatura* en los escritores o historiadores del grabado. El que esto escribe visitó en 1911 el Museo de Stuttgart, la capital del reino de Würtenberg, en donde nada de Goya tenía citado en sus notas *de viático*, siempre en la rebusca de obras de arte español. ¡Cuál no sería su sorpresa, apenas ganada la escalera y al centro de la fachada principal, en el piso principal, cuando vió una "Sala Goya" en el salón de honor! No había, es verdad, en él ni una sola pintura del artista más grande del Arte moderno de Europa; pero en las vitrinas centrales y en los paramentos y en los encristalados armarios no se veía otra cosa que obras gráficas de Goya, llenando íntegramente la pieza, y pudiendo observar que era aquella una de las más concurridas del público alemán aquel día, con no ser, en general, de buenas pruebas la casi totalidad de los grabados expuestos..... ¡Y en España, en este Madrid de los amores de Goya, todavía no hemos pensado en dejar expuesta toda la obra grabada y litografiada del genial artista aragonés! En mi sentir, es punto de honor nacional y asunto a la vez de educación artística de los españoles, que se logre en un solo lugar la exposición permanente de todos los grabados, litografías y dibujos que de Goya posee el Estado en varias de las colecciones nacionales. Para reunir en un solo local las pinturas, por fortuna tan numerosas, del pintor de Fuendetodos, haríase preciso descabalar por modo demasiado lamentable la magna colección del Prado. Mas para reunir la casi invisible obra en papel hay mil razones más, pues en la Biblioteca Nacional o en el Prado mal se ven los dibujos y grabados de buenas pruebas: si se han de tomar a la mano, con peligro remoto de desgracia y con peligro frecuente de desgaste, y si se exponen (como en el Prado los dibujos) en *facistoles* (de marcos volantes), con molestias mutuas de los visitantes y sin poder tener las debidas cortinillas para resguardar los papeles del exceso de luz. Caso de lograrse el traslado de la parroquialidad de San Antonio de la Florida a otra iglesia nueva —para lo cual acaba de recordar el ministro de Instrucción y Artes, Sr. Alba, su trato con el prelado Sr. Salvador la Barrera, para dar el Estado 250.000 pesetas para la edificación necesaria—, entiendo que allí, bajo las incomparables pinturas murales, (¡tan únicas en el mundo!) debe yacer el artista, sin más reunión de sus obras pintadas. Pero debe (en mi sentir) edificarse no lejos un local especialmente planeado para la exposición constante, sistemática y artística de toda la obra grabada y de los dibujos originales (o en facsímile fotográfico) y de los autógrafos del autor, además de exponerse toda la obra pintada en las más bellas fotografías que sean posibles, y de ofrecer (desde luego) una buena biblioteca de Goya y en general del Arte español y del Arte del grabado (en todo el mundo) a la vez, que todo eso y la hermosura de los jardines ofrecerían al extranjero una nota singularmente interesante (recuérdese lo de Stuttgart) y a los españoles un local de intensa y fácil y amenísima educación. Yo en esta forma aceptaría la idea vertida por el Sr. Beruete y Moret en una memorable conferencia del Ateneo, cuando sostuvo brillantemente la tesis de que Goya, tan grande como los más viejos pintores y tan moderno o más que los más modernos y contemporáneos, pedía, y precisamente en la Florida, un Museo aparte, entre el del Prado, de Arte antiguo, y el de Recoletos, "de Arte moderno".

Para la dirección de un Museo-Goya, bien ganada tiene la precedencia el autor de estos libros: la empresa monográfica y biográfica de más empeño que haya merecido de la crítica docta un artista peninsular.

Este tercer tomo es, en el fondo, un catálogo; un catálogo descriptivo, razonado y crítico (con crítica feliz) de cada uno de los 290 grabados o litografías (la litografía debiera llamarse "grabado litográfico") conocidos del artista, y además el estudio no menos razonado y crítico de las series que casi agotan la labor gráfica dicha; todo ello en un cierto orden cronológico (en lo posible y sin desconcertar el estudio de las series) y renovando en algunos puntos el estudio biográfico embebido en la cronología de las pinturas en los dos tomos anteriores.

Comienza la tercera monografía con los tres grabados de asuntos religiosos (lo primitivo de la técnica goyesca de grabar); siguen los grabados de cuadros de Velázquez, 17 conocidos (1); siguen "los Caprichos" (por 1793-96), añadiéndose a los 80 conocidos otros dos de que luego hablaremos; siguen "Los desastres de la guerra" (por 1810), que no son 80 tan sólo (la serie corriente) ni 85 (como se cree), sino 82; sigue la mal llamada serie de "los proverbios", de 22 grabados (no 18), que demuestra el Sr. Beruete y Moret que debiera llamarse de los "Disparates", con más razones todavía que las expuestas por el crítico (a base de que Goya mismo dió el nombre de "Disparate" a nueve de las composiciones de la serie) por el sentido estético que dió la España del siglo XVI (textos, resumen de tales opiniones, en el P. Sigüenza) al definir los "Disparates del Bosco"; sigue "la Tauromaquia" (por 1815), integrada por 44 grabados y no 33 (ediciones corrientes) ni 40 (edición Loizelet); sigue el estudio de los grabados "obras sueltas", que resultan ser 17 después de las explicadas rectificaciones; y, finalmente, se estudian las 23 litografías, el procedimiento artístico predilecto de Goya en los últimos años, de 1819 su primera obra, de 1825, las cuatro mejores (serie corta de toros).

En este último libro del Sr. Beruete (hasta ahora autor dedicado casi exclusivamente a la crítica de pintura) se habla, siempre magistralmente, de los procedimientos técnicos del grabado (agua fuertes, agua tinta, al humo.....) y de la litografía, y se determinan con exactitud las diversas tiradas de las planchas (precisando la clase de papel, con todo detalle) y el desgaste o, a veces, los retoques en ellas operados. Siendo lástima, a mi ver, que la determinación no alcance al detalle de las propias láminas del libro, en el que debió decirse siempre de qué edición y ejemplar de lámina se había hecho la fotografía para las fototipias. Las excepciones, sin embargo, son bien notables; pues publica el autor en dos estados distintos los grabados número 63 ("Muertos recogidos") de los *Desastres*, y el 10.° (sin título) y el 13.° de los Disparates ("Modo de volar"), el 15.° ("Disparate claro"), 21.° ("Disparate de Bestia") y el 22.° ("Disparate de Toritos" y no de "Tontos", como lee y comenta el autor), ofreciendo, al lado de reproducción de las pruebas corrientes, las cinco de pruebas de artista de los tales grabados, según ejemplares del Sr. Sánchez Gerona y del Sr. Vindel.

Restadas, esas seis *repeticiones*, de la cuenta de los 132 facsímiles, resultan en el libro reproducidos 126 de los 290 grabados o litografías de Goya, la mayor parte a lámina entera y a media página los restantes. El volumen así, con láminas de buen tamaño, resulta muy bello, pues casi es como verlas en originales; pero todavía piensa el lector en lo que, reduciendo tamaños y sin aumentar las impensas, hubiera podido ser el volumen reproduciendo unida toda la obra grabada de Goya.

Para finalizar, algo sobre la vida de Goya, que bien lo merece.

(1) Veinticinco fueron los cuadros de Velázquez dibujados por Goya (Ceán), pero no debió de llegar a grabarlos todos (según la opinión del Sr. Beruete y Moret), el cual, además, publica un grabado parcial, inédito, de una de las cabezas de los Borrachos, grabada ante el lienzo, y no (como era del caso) del dibujo-copia visto al espejo para que la estampa no apareciera trastocada.

El Sr. Beruete y Moret es de los decididos rectificadores o *rectificantes* de la "leyenda de Goya", y yo soy de los que creen que sin la leyenda, sin una vida en buena parte vivida y sólo en otra parte productiva (en la juventud, mocedad y primera edad "madura" del calaverón del pintor), no se da con la explicación de la marcha del progreso claudicante y de los períodos de retroceso del más genial de los pintores. El Sr. Beruete y Moret en la primera parte de su libro, con serenidad despectiva para la opinión contraria y con una elocuencia persuasiva (es evidente), absolvió a Goya de muchas especies, singularmente de la novela de sus amores con la famosa Duquesa de Alba. Después de lo cual, no se puede ofrecer el texto referente a los grabados de los Caprichos, tan importantes y significativos como los del 61.° (en la cubierta reproducido), 81.° y 82.° (láminas 37 y 38), sino como una radical rectificación, y en manera alguna como una ratificación cándida de los textos anteriores, y eso aún interpretando con más ingenua y ciega interpretación el capricho 81.°, en el que el ósculo de ella se olvida y en que la letra auténtica "Sueño de la mentira y de la inconstancia" bien se ve que no es queja de entusiasmo no correspondido, sino de infidelidad en el amor plenamente antes otorgado (1).

A la luz de esa historia y de la conocida emulación en modas y lujos y fantasías de la Reina y de la Duquesa (que no es por cierto antepasada en línea recta de la casa ducal), se explica (y no de otro modo) el período de apartamiento de Goya del servicio de la Casa Real, desde 1793, en que a Andalucía marcha con la hechicera y desterrada Duquesa, hasta que, no el Rey ni la Reina, sino Godoy, le reconcilia al fin del siglo XVIII con Palacio. Enfermo, triste, misántropo y, en realidad, atormentado del mal de amor, es ese el Goya de la crisis de espíritu que parte en dos mitades su labor, esas dos mitades que el Sr. Beruete y Moret llamaba en sus dos primeros libros el Goya del siglo XVIII y el Goya del siglo XIX. No es, pues, curiosidad malsana la que nos mueve a registrar puntos de la vida íntima de Goya, que con menos necesidad ni razón se registraron cuando los historiadores de Arte (no los historiadores de chismes) reconstruyeron la vida de Rembrandt o la de otros genios: es la necesidad absoluta de decir cómo fué el artista y por qué fué, así, artista como fué.

¡Y tienen mala suerte los paladines del burguesismo de Goya! El Sr. Araujo Sánchez, en libro utilísimo, tronó en una página contra los que imputaban a Goya el haber toreado, y ¡en otra página del propio libro daba la prueba documental y auténtica de que Goya confesaba que había matado a estoque toros en su juventud!; y de la propia manera el Sr. Beruete Moret, en esto de la gentilísima inspiradora de los poetas coetáneos, niega menospreciativamente sus *inverosímiles* amores de alta dama joven con el burgués ya casi cincuentón del pintor, y ¡es el mismo sereno desfacedor de agravios el que por primera vez en España publica la lámina en que reconoce a la dama y al artista en escena tal, que a ser instantánea fotográfica (y por su texto y premeditación artística es mucho más todavía) bastaría para perder irremisiblemente en el Tribunal de la Rota un pleito en que anduviera en causa la tal intimidad amorosa!

Como sin la vida calavera (juvenil y post-juvenil) de Goya no se puede explicar la deficiencia y escaso valor total de su labor en muchos años, sólo genio el artista después de promediar su larga vida; sin crisis de espíritu tal como la de 1793, no se explicará tampoco la crisis técnica del grabador y la crisis estética total de su obra pintada o gráfica. Por eso es preciso insistir una vez más en el valor de la "leyenda", cualesquiera que sean las rectificaciones que de tal o cual detalle exija la crítica histórica.—*E. Tormo*.

(1) Léanse las páginas 27, 28, 54, 61 y 62, y compárense con las dedicadas al asunto en el «Goya, pintor de retratos».

Manuel Gómez Moreno [padre]. —*Pinturas de Moros en la Alhambra.* 16 págs. numeradas de 21 × 14 centímetros, con cuatro láminas (triple la última) de fotograbados de facsímiles (dibujos, calcos y acuarelas) de la pintura.—Granada, Casa Sabatel, 1916.

El trabajo, gráfico y literario, se refiere a las pinturas murales, de detalle diminuto (sin embargo), que se descubrieron en 1908, en dependencia de la mal llamada Torre de las Damas, de su verdadero nombre "El Partal", en el recinto exterior de la Alhambra. Siendo como era tan lastimoso el estado de conservación de las pinturas descubiertas bajo tantos enlucidos, aún en el mismo lugar es útil el aprovechal miento de los facsímiles para poder ver (deletrear) mejor, una obra de arte tan única. Tan única, pues las conocidas pinturas de los techos de las Salas de Justicia de Palacio de Leones, son de artistas y de arte cristiano, mientras que estas pinturas son de arte y de artistas moros, con representarse tantas cabalgatas, recuas de camellos, escenas de campamentos, con singular detalle de armas, de indumentaria y de costumbres.

La parte descriptiva, detallada y docta, predomina en este estudio, en el que se demuestra que la fecha ha de ser la de fines de la primera mitad del siglo XIV, notándose a la vez la influencia de la gran escuela árabe de miniaturistas de la Mesopotania del siglo XIII, y a la vez lo arrinconado y provinciano de este arte de los moros granadinos.

Como en los demás trabajos del veterano escritor y artista (hoy con mil títulos, el Decano de los arqueólogos españoles), ni falta ni sobra palabra en esa su prosa, precisa siempre y apropiada.—*E. Tormo.*

Ricardo del Arco.—*Joyas del Arte patrio: El Castillo Real de Loarre (monografía histórico-arqueológica).*—XVI + 144 págs. de 22 × 16 centímetros, con 16 láminas de fotograbados y croquis.—Madrid, I. de Justo Martínez, 1917.

Del castillo-palacio-monasterio románico de Loarre, hace años que trató nuestro BOLETÍN, por la docta pluma de maestro de D. Vicente Lampérez, y cupiéndole al insigne monumento (tan único en España), la suerte de ser tema de muy frecuentes estudios y de trabajos de limpieza, consolidación y restauración, el mismo Sr. Lampérez dió sucinta, pero muy docta noticia de la renovación del estudio, en una nota bibliográfica que publicamos hace dos años (BOLETÍN, XXIV, 1916, pág. 87). En ella ya se aludía al trabajo del Sr. D. Ricardo del Arco, nuestro ilustrado colaborador, y ya se tenían en cuenta algunas de sus ya entonces conocidas opiniones.

La parte descriptiva, de 21 capítulos, es completa, y de mucho mayor interés la parte histórica, detalladísima, en 15 capítulos, con Apéndice de documentos inéditos, todos ellos (desgraciadamente) posteriores a la construcción románica: 1, de Jaime I; 7, de Jaime II, y los restantes (hasta el 37.°) de Alfonso IV, Pedro IV, Martín y Alfonso V. Se reseñan también las obras y descubrimientos verificados recientemente en el Castillo, y se formula un intento mental de reconstrucción a vista de lo descubierto.

En esta obra, el incansable historiador oscense no da sólo un compañero a sus anteriores estudios (que se cuentan por varias docenas); es, por ventura, el más completo y el más cuajado de todos.—*R.*

Imprenta de Jesús López.—San Bernardo, 19 y 21.

BOLETÍN Año XXVI.—Tercer trimestre
DE LA
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES
Arte • Arqueología • Historia
MADRID.—1.º de Septiembre de 1918.
AÑO (4 NÚMEROS), 12 PESETAS
Sr. Conde de Cedillo, Presidente interino de la Sociedad, General Arrando, 21 duplicado.
Secretario de la Redacción: D. Elías Tormo, Plaza de España, 7.
Administradores: Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30.

EXPLICANDO EL CONTENIDO DE ESTE FASCÍCULO

Los benévolos lectores de este fascículo, van a tener a la vista, a continuación, una serie de trabajos diversos de investigación histórica acerca de varios y heterogéneos puntos, todos referentes a la Historia del Arte español. Son, todos, obra personal de los alumnos de la clase de "Historia del Arte", asignatura del curso del Doctorado de la Sección de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad de Madrid, y correspondientes, en su totalidad, al año escolar de 1917 a 1918.

La cátedra de Historia del Arte, de la Escuela Superior "de Diplomática", o de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, de que fué ilustre titular D. Juan Facundo Riaño, por hallarse en 1900 vacante, sin duda, y no por razones de más peso (que no se me alcanzan), hubo de ser suprimida, al refundirse las enseñanzas de dicha Escuela con las de Filosofía y Letras, en el plan orgánico de esta Facultad que lleva la fecha del Real Decreto de 20 de Julio de 1900, por virtud del cual, y a la vez, la "carrera" única, se subdividía en tres, con tres licenciaturas y con tres doctorados, a saber: Filosofía, Letras, Historia.

Pero, al dotarse de nuevo la Historia del Arte, por acuerdo de las Cortes de 1903, en el presupuesto para 1904, y al restablecerse la enseñanza de que vine a ser titular, se hubo de dictar, a mi propuesta, una Real Orden, que lleva la fecha de 3 de Agosto de 1904, por la cual se establecía cómo se había de dar y en qué forma la enseñanza,—y también la de la nueva asignatura de la Facultad, de "Pedagogía Superior" (de que es titular el Sr. Cossío):

Art. 1.º. "Las cátedras de Pedagogía Superior y de Historia de las Bellas Artes, serán de lección alterna, destinándose una parte de las lecciones a explicación, y otra, que podrá exceder del tiempo reglamentario, a prácticas pedagógicas y trabajos personales de los alumnos en el Museo Pedagógico Nacional, en la primera, y en la segunda a la visita y estudio de las Colecciones artísticas y Museos nacionales, TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN HISTÓRICA y excursiones a las ciudades monumentales, próximas á Madrid".

En debida realización de lo anteriormente mandado, además de tener una de las tres clases diarias (los martes) en el mismo Museo del Prado, y además

de frecuentes visitas a otras colecciones madrileñas, y a las ciudades monumentales próximas (Toledo, El Escorial, Avila, Segovia, Alcalá, Guadalajara, a veces Sigüenza y más lejos), considero (y cada vez más) obligatorio e indispensable para la aprobación del curso (así de los alumnos "oficiales" como de los "libres") que hagan y ofrezcan a la clase, y, si es posible, en la clase misma se elabore, corrija, complete y rectifique, o se extracte, un verdadero trabajo de investigación, sobre no importe cuál desconocido punto de la Historia Artística. Extracto (por la excesiva extensión, y también por las excesivas láminas) de los trabajos del curso de 1917-18 es el que, por primera vez editado en su conjunto, ofrecemos a nuestros lectores, pidiendo su benevolencia.

Con tal publicidad, sobre dar una pequeña satisfacción al legítimo amor propio de alguno de los jóvenes investigadores (¡la más eficaz esta y la más plausible de las emulaciones!), más que nada, se pretende dar pauta y ejemplo impreso a las nuevas anuales "generaciones" de los alumnos del doctorado de Historia. Más a la vez, contribuimos así a demostrar al público, todavía esquivo para el nuevo regenerador espíritu universitario, cómo éste nos inspira, y cómo ciertamente con algún fruto, en la ansiada renovación universitaria que positivamente está en marcha.

Hace pocas, poquísimas, décadas, los catedráticos universitarios de Historia eran meros repetidores, a veces elocuentes, a veces no, de libros y de manuales, y apenas se les conocía espíritu de rebusca investigadora (aun a los más doctos, y hablo siempre reconociendo que había casos de excepción) precisamente en materia, cual es esta de la Historia patria, que no dejó nunca de cultivarse en España fuera de la Universidad, y que no dejó de preocupar a alguien, bien que mal, en todas las regiones y aún en casi todas las ciudades y las comarcas; y, eso, felizmente, ha cambiado.

Mas no ha cambiado todavía, o no ha cambiado bastante, el espíritu del público, de cuantos juzgan o hablan de la Universidad, supuesto que todavía es idea general en nuestra patria hablar y aun vituperar (y no de carreras de profesionales solamente) que los "programas" se "expliquen incompletos", que las "materias" no se hagan saber "íntegras" a los alumnos, y que el contenido de la Ciencia, en suma, en todo lo enciclopédico de cada carrera, no sea pasto del todo conocido y masticado de quien la tal carrera acabe; y se cree, ¡todavía!, que la Universidad está hecha para eso.

Y es un error, un error común, pero gravísimo: en el cual va implícito, y obligado a la vez, el del libro manual, el del resumen memorista y esquemático, y el de los malhadados ejercicios de examen a la antigua.

No. Saber "todo", saber "de memoria", será un saber que no discutimos ahora, cuando pensamos en tantas carreras y en tantas oposiciones. Pero lo universitario (por lo menos) es otra cosa. Por que aún para las carreras más de la práctica y más de la práctica de urgencia ¿es jurisconsulto, por caso, el que "se sabe" la ley de Enjuiciamento, o por el contrario el que tiene el sentido y el criterio adecuados para interpretar, por manera clarividente, lo que en ella en cada caso lea y recuerde? O ¿es (citando otro ejemplo) mejor médico el que siempre "sabe" recetar de memoria, o el que sabe felizmente recurrir a libro o libros o a revistas, para esclarecerse el problema clínico que tiene a la vista?

Allá, pues, las academias "preparatorias" para oposiciones de cuerpos y las malhadadas academias seudo-universitarias, con sus "apuntes" "ajustados" a "programas" y "cuestionarios"; que ser hombre de Ciencia no es tener en la memoria una biblioteca, sino haber adquirido el hábito y la sabiduría para aprovechar, concienzudamente, en sus respectivos estudios, cualesquiera medios de trabajo.

Lo diré todo (no acertando a explicarme mejor), con algún símil. Textos, libros, lecciones o conferencias o enciclopedias, ofrecen "a la vista" "hecha" la Ciencia, es decir, que la ofrecen tan sólo, en los casos de que trate, en dos dimensiones, el largo y el ancho. Pero ser hombre de Ciencia, es saber ver la tercera dimensión de cada cosa, el hondo, es decir, la cosa (imaginariamente),

no desde uno, sino desde todos los puntos de vista imaginables, y aun apreciar rigurosamente la cuarta dimensión, quiero decir, la densidad o la virtualidad dinámica de la cosa y de cada uno de sus componentes.

Y así (pese cuanto pese a la rutinaria idea tradicional) se ve clarísimo que sólo el que investiga lo que aún de una Ciencia se ignora, es el que puede apreciar el valor, la hondura, el peso, la virtud dinámica de lo que ya se tiene por averiguado y por definitivamente adquirido por los anteriores hombres de Ciencia, y, así, la Universidad (a diferencia de otras instituciones) no debe ser "vulgarizadora de verdades" (que cualquier Enciclopedia y cualquier manual trae ordenadas y resumidas para uso de todos), sino formadora de "investigadores" de la verdad desconocida, pues es lo mismo eso que formar "aquilatadores" y "sospesadores" de la verdad adquirida, nó meros "vulgarizadores" de la misma. Es decir, formadora la Universidad, que debe ser, de hombres de Ciencia, dueños del "sentido" de ella, fecundadores de su eterna virtualidad renovadora, conocedores del secreto germinar de la verdadera sabiduría, en suma.

Y así, desapareciendo a la vez el carácter meramente pasivo de la labor del discípulo, las viejas clases de la mera repetición se transforman, colectivamente, en "laboratorios", con trabajo individual de propia y fecunda iniciativa del alumno, y con trabajo de colaboración colectiva, además, en que el saber de todos se compensa y se suma, y en que el maestro, confesando más lo que ignora que lo que sabe, se muestra como otro de tantos, en estado de perpetua "formación", convirtiéndose la clase, de "oyentes", en "seminario", en plantel de verdaderos conocedores de la pericia y del "saber" de Ciencia.

En la realización, en la cátedra de Historia del Arte, de las orientaciones universitarias modernas, se tropieza con la enorme dificultad de que la apreciación estética de las obras artísticas es extraña del todo a los alumnos, en general, que en los estudios de Licenciatura (según las universidades de procedencia) han tenido apenas ocasión de investigar en materia de la Historia general, más bien política, universal y de España. Por eso, verá el lector, que aficionándoles a ver obras de Artes, a saborearlas y gozarlas, se ve el profesor en los trabajos individuales del laboratorio, en la necesidad de dirigirlos más bien a las rebuscas en archivos y en los viejos libros, pero, haciendo a la vez, lo que aquí no se podrá ver, trabajos más colectivos de catalogación de obras de arte o de sus fotografías, en los cuales, la labor del alumno todavía inexperto se resiente a la fuerza de una mayor pasividad.

Las investigaciones que, resumidas, aquí publicamos, se debieron en buena parte, a idea del mismo alumno, concebida ante mi actitud decidida de exigirlas inexcusablemente; algunas, sin embargo, refiérense a temas por mí indicados: así la rebusca en Getafe, respecto de las pinturas (tan fructífera), o aquella otra, la referente al lienzo de Ribalta, que siempre conocido tradicionalmente como obra suya, precisábase (en mi sentir) la más apurada demostración documental, por tratarse de una obra *de non*, la única de técnica moderna del pintor, la más velazqueña (si se permite la palabra), y por referirse al cuadro más importante, pictóricamente, de cuantos se han pintado en Valencia.

Confieso a los lectores que la mies de 1917-18 que aquí, segada y trillada, les ofrezco, fué más copiosa que la de los cursos anteriores, por causas diversas. Y la puedo yo celebrar sin empacho, pues una pertinaz dolencia de muchos meses me tuvo en cama, alejado de los trabajos de la clase. La dirección, y la cierta magistral colaboración (discretamente medida) que tales trabajos comentados en la clase-laboratorio exigen, se debió pues en el citado curso, a las luces, al entusiasmo y a la prudencia del profesor auxiliar de la Facultad, encargado de mi sustitución, el Dr. D. Francisco Javier Sánchez Cantón, joven y ya tan merecidamente apreciado y conocido investigador de la Historia artística, y aún de la Historia literaria, de nuestra patria. Algunos de los trabajos, sin embargo, se ofrecieron tan a fines de curso (aparte los de alumnos de provincias, no asistentes al mismo) que la elaboración integramente quedó

hurtada a la asistencia colectiva de la clase con el profesor, y de ahí algunos de los defectos que habrá de perdonar bondadosamente el lector.

Unas palabras más: respecto a la publicación. Se hace, por la hospitalidad del Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, en número íntegro de los suyos trimestrales, y, después, en consiguiente más barata tirada aparte. Para lograr la hospitalidad (estando yo, todavía, encargado de la veterana revista) y para lograrla sin censura de nadie (creo yo), valga el pensar en que todo lo que se publica entra plenamente en las condiciones ordinarias, elenco de temas y modo de tratarlos, propias del Boletín, publicación trimestral que ya en varias ocasiones dió hospitalidad (aunque en forma esporádica) a trabajos semejantes de mis discípulos de otros años, y que, por otra parte, encuentra en algunos de éstos generosa colaboración a las veces, en los más engorrosos trabajos de índices, de revista de revistas, traducciones y otras tales.

Para lograr la tirada aparte (con quedar ya reducido su coste a unas 500 pesetas)..... es tan pobre la Universidad española, que fuera ella imposible, a no tener la clase de Historia del Arte, desde hace dos años, un pequeño "tesorillo", el de la cantidad que la consiente, reduciéndola, es verdad, a poco más de 200 ejemplares. Verá el lector cómo: que el saber "no ocupa puesto".

Hace dos años y medio, dirigidos, a la vez, por el Sr. Gómez Moreno, catedrático de Arqueología Arábiga, y por mí, nuestros comunes alumnos, y con ellos varios socios de la Sociedad Española de Excursiones, hicimos un admirable viaje a Andalucía. En doce días (y trece noches) de incesante actividad, y de inolvidables placeres estéticos, vimos Granada y Sevilla, cumplidamente, Córdoba, bastante bien vista, y las interesantísimas ciudades de Baeza, Ubeda y Jaén (además de Itálica), estas tres a la misma perfección y sin dejar nada en el tintero. Nos aposentamos en excelentes fondas, pero viajamos en tercera clase, a tarifa especial, y todo se nos abrió (aun lo más cerrado) y se nos franqueó, gastando tan solo en propinas, bien decorosas. El coste total, absoluto, fué el bien módico (para algunos milagroso) de 149 pesetas por persona.

Y como los dos profesores y los alumnos oficiales logramos del generoso espíritu del Ministro Sr. Burell una subvención que se juzgaba mezquina, al apurar el estudio de la economía, un tantico nos extremamos, y así en total quedaron las 500 pesetas sobrantes a que he aludido.

No siendo decoroso un empleo de ellas que no fuera excursionista, se concibió una excursión corta, que ya no se logró por el mal tiempo que sobrevino y estar muy a fines de curso. Y luego hubimos de decidir una publicación del resultado de nuestra visita a Baeza, Ubeda y Jaén, las poco conocidas y tan admirables ciudades del Renacimiento español. El Sr. Sánchez Cantón había de redactar, no como crónica, sino como "Cartilla Excursionista", el oportuno folleto, breve, pues 500 son pocas pesetas, sobre todo para ofrecerlo con alguna ilustración. Pero tanto rebuscó, tanto en esa rebusca le pudo acudir (con espléndidas novedades) el Sr. Gómez Moreno además, que el original, ensanchándose y agrandándose, va a ser un verdadero libro, que con cumplidísima ilustración, de tan admirables cosas inéditas, va a publicar el Centro de Estudios Históricos, la institución que tantos elementos de trabajo presta a sus colaboradores, entre los cuales nos contamos el Sr. Gómez Moreno, el Sr. Sánchez Cantón y yo.

Y así, "vacantes" las 500 pesetas (pesadillica de mi gaveta), han venido "pintiparadas" para la tirada aparte de estos trabajos; pues aún su cuantía puntualmente se agota, ya que no se hace más ni menos tirada que la que cabe con tan módicos recursos, ejemplares que, por lo demás, se darán de regalo casi todos, a los elementos universitarios, o a aquellas personas (aparte los jóvenes autores del fascículo) que conviene que vayan viendo cómo quiere marchar adelante, por vía recta, con la cabeza levantada, pero con honda inquietud renovadora, nuestra alma madre la Universidad Española.

Elías TORMO

EL CASTILLO DE BELMONTE (*)

Muchas y muy diversas fueron las vicisitudes porque atravesaron las distintas villas y lugares que, desde las concesiones de los Reyes a señores particulares, formando la reunión de varias de ellas el primitivo Marquesado de Villena, en los días de Enrique II el de Trastamara, habían de pasar después al dominio de los Pachecos, parte en el siglo XIV, en su totalidad en el XV, hasta terminar la mayoría siendo del dominio de la Corona, en los últimos años del siglo XV y primeros del XVI.

Asentado definitivamente en el trono D. Fernando el *Emplazado*, en Febrero de 1298 entregó á D. Juan Manuel—el del Conde Lucanor—el señorío y tierra de Alarcón, en cambio de Elche que había heredado de su padre el Infante D. Manuel.

En Mayo de 1304, la villa de Iniesta vino a aumentar las posesiones de D. Juan Manuel en esta parte que nos ocupa de la actual provincia de Cuenca. Belmonte y el castillo de Garci-Muñoz, como aldeas que eran de Alarcón, corrieron la suerte de esta villa.

En medio de todas las agitaciones que llenan la vida de D. Juan Manuel, procuró éste introducir grandes reformas en las villas de sus Estados.

En Abril de 1315 construía el alcázar del castillo de Garci-Muñoz; en Marzo de 1323 empezaba las murallas de Belmonte; en Mayo de 1324 comenzó el castillo de Belmonte.

Belmonte, aldea de Alarcón con el nombre de Las Chozas, tomó el

(*) Ya estaba avanzada la redacción de este trabajo cuando el Maestro Lampérez publicó en el BOLETÍN (III de 1917) un precioso estudio sobre el castillo de Belmonte: tarde para cambiar de tema, desviolo su autor de lo arqueológico, haciendo una verdadera monografía de los Pachecos, en especial de D. Juan, el Maestre de Santiago. Cópianse de todo ello en este extracto sólo las notas capitales de la historia del Castillo y aquellos detalles no muy conocidos. Acompañan a este trabajo un plano, 13 fotografías y 4 dibujos y la copia de los documentos que sirven de base al estudio encontrados en los Archivos Histórico Nacional, municipal de Belmonte y parroquial de Santa María del Campo.

nombre actual en el reinado de D. Pedro I y fué elevada a la categoría de villa, separada de Alarcón, por privilegio del Rey D. Enrique II,—que por herencia la poseía su mujer,—hecho en las Cortes de Toro de 1371, según afirma Muñoz y Soliva en el tomo II, pág. 264, de su *Historia de Cuenca*. Este privilegio lo he buscado primeramente en Belmonte, en las actas de las mencionadas Cortes después, y no lo he encontrado en lado alguno.

Concedido el señorío de estos lugares a D. Alonso, hijo del Infante D. Pedro de Aragón y nieto de Jaime II, con el título de Marqués de Villena, primero que se otorgó en Castilla, fué además distinguido por Enrique II con otra dignidad de nueva creación también: la de Condestable de Castilla.

Tuvo el Marqués D. Alonso dos hijos: D. Alonso y D. Pedro, a los cuales trató de casar con dos hijas bastardas de Enrique II; a D. Alonso con doña Leonor y a D. Pedro con doña Juana, trayendo ambas por dote 30.000 doblas cada una. El Marqués cedió a su hijo D. Alonso los Condados de Ribagorza y de Denia que en el reino de Aragón poseía, dando a su otro hijo, D. Pedro, el Marquesado de Villena. Por la deshonestidad de doña Leonor, según cuenta Garibay, rehusó el Marqués de Villena la consumación del matrimonio, y no pudiendo pagar las 30.000 doblas que le fueron reclamadas por el Rey, hubo de cederle el Marquesado. Poco después, la nuera del Condestable, viuda ya de D. Pedro, que había muerto en Aljubarrota, pidió también el Marquesado o las 30.000 doblas de su dote. El Marqués D. Alonso decía que aquel Estado no lo podía enajenar por ser ya propiedad de su nieto don Enrique, hijo de la reclamante doña Juana. No se avino ésta a razones, y el Marquesado de Villena pasó íntegramente a la Corona, quedando así desheredado D. Enrique, el que fué llamado el *Astrólogo*.

Muerto Enrique III y gobernando el reino en nombre de D. Juan II doña Catalina su madre, y el Infante D. Fernando su tío, casaron a la Infanta doña María, hija de doña Catalina, con D. Alonso, hijo mayor del Infante, acordándose primero darles el Marquesado, donación que no se llegó a efectuar, otorgándolo luego al Infante D. Enrique, hijo también de D. Fernando, al casar con la Infanta doña Catalina, hija de Enrique III, con título de Duques de Villena. No teniendo sucesión este matrimonio, y porque el Infante D. Enrique luchó contra el Rey en Olmedo, fué confiscado el Ducado de Villena, volviendo nuevamente

a la Corona para entregarlo en 1445 a D. Juan Pacheco con título de Marqués.

Hijos de Alonso Téllez Girón y de doña María Pacheco, fueron don Juan Pacheco y D. Pedro Girón. Fué el primogénito D. Juan Pacheco, sucesor en el Estado de Belmonte, la figura de más relieve quizá y que más importante papel jugó en el reinado de Enrique IV.

Después de la batalla de Olmedo, se dió el Marquesado de Villena a D. Juan Pacheco, confirmándole en la posesión por privilegio rodado de 6 de Junio de 1455.

En 1468 había renunciado el Marquesado de Villena en favor de su primogénito D. Diego López Pacheco.

Murió D. Juan Pacheco en la villa de Santa Cruz, cerca de Trujillo, el 1.º de Octubre de 1474, a los cincuenta y cinco años de edad.

"E fallecido así el Maestre D. Juan Pacheco, tóvose su muerte encubierta algunos días fasta que lo llevaron a depositar al Monesterio de Guadalupe, para desde allí trasladar sus huesos a la sepultura por él ordenada en el Monesterio del Parral, de Segovia, de la Orden de San Jerónimo." (Diego de Valera.)

Fué D. Juan Pacheco (según se dice en el Ms. Y-I-9, fol. 270, de la Biblioteca del Escorial), "ome de medyana estatura, del cuerpo delgado bien compuesto, las facciones fermosas e buena gracia en el gesto, hera de nacion portuguesa de las más nobles de aquel reino....."

Fué el personaje más importante de la corte de Enrique IV, tanto que nada se hacía en el reino sin haber con él contado; Mayordomo mayor y del Consejo del Monarca, Marqués de Villena, Conde de Xiquena y de los Vélez, Duque de Escalona, Maestre de Santiago, Administrador del Maestrazgo de Calatrava, Gobernador de la Monarquía, Adelantado mayor de Castilla, Alcalde mayor de Sevilla, Alcaide de Segovia y Logroño, Caballero de la Orden de la Jarra en Aragón, Mariscal de Castilla y Tutor del Infante D. Alfonso. Fué tercer señor de Belmonte y su tierra.

Sucesor suyo, en los Estados que nos interesan, fué su hijo primogénito D. Diego López Pacheco, del cual ya no trato en particular, por ser posterior a la mayor parte las obras del castillo de Belmonte.

El castillo de Belmonte

Según afirma D. Juan Manuel en su Cronicón, en Mayo de 1323 se empezaron a construir las murallas de Belmonte, y en 1324 el alcázar de la misma villa. De estas primitivas murallas se conservan restos en la parte alta del pueblo, que es la opuesta a la en que está construído el castillo actual.

Del alcázar de D. Juan Manuel, no se tiene noticia alguna del sitio en que debió estar emplazado. De la escritura de concierto otorgada en 1456, deduzco, después de haber estudiado sobre el terreno, que debió estar situado hacia el NE. de la villa, confirmándome en ello al ver el antiguo palacio de los Pachecos, anterior en su construcción al castillo actual, y que fué dado para convento a las monjas dominicas que habitaban en el que D. Juan Manuel había fundado en La Alberca, pueblo de las inmediaciones.

No pude ver por dentro el palacio, del que no se conserva más que un patio, por estar en clausura, y de la parte exterior sólo hay un lienzo de pared, de sillería, semejante a la muralla vieja, que llega hasta el pie, y de la que no cabe duda es la construída por D. Juan Manuel.

En 12 de Octubre de 1456 se otorga en Belmonte, entre Luis Alfonso de Belmonte, en nombre de D. Juan Pacheco, y el concejo de la villa, una escritura de concierto para la construcción de la muralla del pueblo. En este documento se alude a las obras de D. Juan Manuel al decir el "alcázar viejo" y la "cerca vieja". Arruinadas, sin duda, las murallas que construyera D. Juan Manuel, se procedió por el Marqués de Villena, de acuerdo con el concejo, a construir otras nuevas en ese año de 1456.

En el documento se habla de "la fortaleza que su merced manda facer *é se face* en el cerro de San Christobal". Esta fortaleza es el castillo que hoy existe.

La fecha de su construcción nos la da la misma escritura, pues al decir *se face*, bien claro indica que el año 1456 estaba haciéndose, debiendo haber empezado las obras el mismo año 1456 o el anterior de 1455. No se sabe cuándo se terminó, pero yo me inclino a creer que fué ya en los días del segundo Marqués de Villena, D. Diego López Pacheco, fundándome para ello en que este señor es el que hace donación de su

palacio a las monjas dominicas, lo que prueba que el alcázar que construía para su morada estaba ya habitable, pues no iba a entregar su residencia antes de estar concluída la que para él se estaba haciendo. Esto por sí sólo no indica sino que en su tiempo estaba ya terminado, pudiendo muy bien haberlo estado viviendo su padre; pero los escudos que más abundan en el castillo-palacio son los de D. Diego López Pacheco, lo que prueba que éste fué el que terminó la construcción de su alcázar. Debió de terminarse definitivamente entre 1468 y 1474. Después de 1468, porque, como ya he dicho, los escudos del segundo Marqués de Villena campean allí, y éste adquirió este título en la indicada fecha; y antes de 1474, porque no necesitó licencia alguna para su terminación después de publicada la cédula de los Reyes Católicos en que prohibían la construcción de castillos y casas fuertes.

No se sabe quién fué el arquitecto o director de la construcción, ni tengo noticias de que se hicieran obras en él, salvo las ordinarias de conservación y reparación, que no debieron ser muy abundantes a partir del siglo XVIII, pues a principios del XIX sabemos que se hallaba poco menos que en ruinas.

Está situado el cerro de San Cristóbal, lugar donde se alza el castillo, al saliente del pueblo, llegando a él por una empinada y fatigosa cuesta, no muy larga, pero de pendiente bastante rápida, siendo más fácil su acceso por la parte del campo, donde existe una puerta de entrada actualmente tapiada.

Tiene un muro bajo exterior, con torres de trecho en trecho, que circunda el alcázar. Mide este muro, que es todo él de sillería, de 1,75 a 4 metros de espesor, y se termina en almenas escalonadas. Más ancho por su parte baja, forma una rampa en su cara exterior, excepto las torres, que bajan a plomo hasta el suelo. Las saeteras, abiertas en las almenas, tienen forma de cruz con orificio circular en la parte inferior. Las torres son redondas y coronadas también por almenas de la misma forma.

El muro, por su parte interior, tiene su paso de ronda con escaleras de subida a las torres, y de trecho en trecho casamatas con bóvedas de cañón.

En este muro exterior existen las siguientes puertas: una a poniente, mirando al pueblo, y flanqueada por dos torres, que es la entrada actual, reconstruída toda ella; otra en una torre, hoy tapiada, y que llaman de la *Beltraneja*, donde indudablemente hubo puente levadizo, a juzgar por

los arranques que se ven en la parte inferior, y por la altura a que se halla del suelo. Tiene esta puerta en su parte alta un arco de descarga y un relieve con la cruz de Santiago; a los lados, en uno falta la piedra y en el otro un escudo con las armas del Maestre D. Juan Pacheco; en los extremos dos puntos en relieve. Otra puerta es la que da al campo, semejante a la de la *Beltraneja*, pero sin señales de haber tenido puente. Tiene también su arco de descarga con las armas de D. Juan Pacheco solamente. La entrada de esta puerta está protegida por dos torres.

Pasado el muro exterior o barbacana nos encontramos ante el alcázar propiamente dicho. Es de planta completamente regular, exagonal, con seis grandes torreones en los vértices, de 18 metros de altura y 19 de circunferencia exterior, coronados por una cornisa de buhardas con arquitos y placas con escudos que ciegan los arcos. De torre a torre espesos muros de 2,75 de ancho, dos de ellos rectos, otros tres formando ángulo, y otro recto cortado por la puerta y por la torre del homenaje. Están terminados los muros por almenas iguales a las del recinto exterior, pero sin saeteras.

Tiene la torre del homenaje, que es la más alta de todas, planta rectangular, con la cara exterior redondeada. Esta torre sirvió de prisión a la que se entraba por un agujero practicado en el piso de la habitación de arriba, donde estaba el cuerpo de guardia, y una comunidad de religiosos franceses que habitó el castillo en el siglo pasado la puso en comunicación con el patio de armas para instalar en ella una capilla de Nuestra Señora de Lourdes.

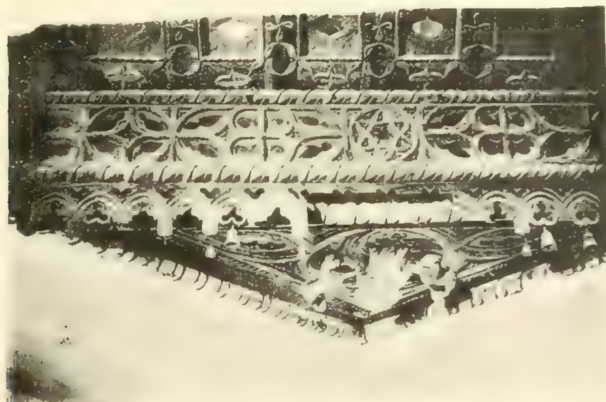
Se entra a la plaza de armas por una puerta con jambas y dintel de piedra con molduras. Tiene arco de descarga, trilobado, y otro arco concéntrico moldurado en relieve y apoyado en dos ménsulas en que hay la inscripción VRA SIN PAR. En la clave del arco un escudo muy borroso; en el interior del mismo la figura de un paje, muy estropeado, entre dos escudos con las armas de los Pachecos.

El patio es de planta triangular, no habiendo en él nada que señalar, pues se hizo en el siglo pasado la reconstrucción con un gusto deplorable, excepto dos columnas ochavadas, con estrías en forma de cordel retorcido y entre una y otra, en la parte alta, una arquería de estilo gótico. Está muy estropeado.

Entrando, a la izquierda, hay una escalera de piedra estrecha y que conduce, por el interior de un torreón, a la parte alta del alcázar.


Camino de Ronda


Chimenea de yesería


Ángulo de un techo del piso principal


El Castillo visto por el Este

Fots. del Sr. Garido Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

EL CASTILLO DE BELMONTE.(Cuenca)
Construido hacia 1470.

Consta éste, aparte la planta baja, de dos pisos con amplias habitaciones en comunicación uno y otro por pequeñas escaleras de caracol en el interior de los torreones. La grande actual, que arranca en un extremo de la galería del patio, no existió, habiéndose hecho en el siglo pasado.

La mayoría de las habitaciones están completamente rehechas y modificadas y hasta cubiertas de una gruesa capa de almazarrón, amarillo y achocolatado, que no permite descubrir la decoración primitiva. Igual ocurre con los techos de madera, todos ellos del siglo XIX, excepto tres. No me ocupo de las partes reconstruídas, como el patio, porque carecen de importancia.

Existe en el piso principal una amplio salón, todo el moderno, excepto una chimenea con decoración de yesería del más puro estilo gótico, con calados que ciegan un arco y encima tres escudos formando un triángulo; en el vértice superior uno con la cruz de Santiago, rodeado de tres conchas, y debajo los de D. Juan Pacheco—a la izquierda mirando —y de doña María Portocarrero a la derecha, coronado todo por un arco con decoración vegetal.

En este mismo piso hay una habitación de planta octogonal cubierta por una hermosísima cúpula de mocárabes, con decoración vegetal en el friso y ocho escudos en los vértices correspondientes a D. Juan Pacheco, doña María Portocarrero, D. Diego López Pacheco, doña Juana Enríquez, cruz de Santiago, y escudos de Acuñas y Gironés.

En esta sala, que se dice fué capilla, hay dos ventanas con una profusa decoración vegetal compuesta de troncos y ramas con hojas, toda ella de yesería. En las dos alternan figuras de personas y animales, leones, aves, monstruos, un fraile en oración, etc. En una de ellas, en medio de esta profusión ornamental, hay los escudos de D. Juan Pacheco y de D. Diego López Pacheco; en la otra los de doña María Portocarrero y D. Juan Pacheco. Esta habitación no se vió del todo libre de los ánimos reformadores, pues en esta decoración de las ventanas han usado el castizo almazarrón.

Nos queda por tratar de los techos de dos habitaciones en el piso segundo.

Una de ellas se halla al extremo de la galería: es de planta cuadrada: cerrada por una cúpula octogonal de madera, giratoria, y compuesta de tableros formando cuadrados en el centro de los cuales hay cristalitos de

colores. Los adornos son góticos, y lleva pendientes unas campanillas que al girar producían diversos sonidos al par que los cristales reflejaban luces de distintos colores. En los triángulos que cierran el espacio que queda libre entre los lados del octógono y los vértices del cuadrado hay los consabidos escudos.

Separada de esta por un gran salón rectangular hay otra habitación cuadrada con cúpula también octogonal de madera y con composición de lazo de ocho formando las estrellas unos cristalitos de colores. El friso es de yesería, gótico, y en las trompas decoración vegetal.

La planta baja del castillo está toda ella reformada y cambiada de distribución. Se conservan los sótanos que son pequeños y tienen una especie de covachas para almacenar víveres.

En el extremo del sótano existe, hoy cegada, una galería de paso, sin duda alguna salida secreta, y que el vulgo dice pone en comunicación este castillo con el de Garci-Muñoz.

Tal es, a grandes rasgos descrito, el castillo que para su vivienda y defensa construyera un día aquel gran magnate D. Juan Pacheco y que terminó su hijo D. Diego, en la cabeza de sus Estados de Cuenca. Castillo que parecía llamado a haber jugado gran papel y haber sido solar de grandes hazañas, dada la alcurnia y poder de su dueño, y que, sin embargo, nada digno de mención ocurrió en él ni aun en la época más propicia para ello como fué la guerra de sucesión a la muerte de Enrique IV. Se limitó a dar posada a su dueño de vez en vez y a servir de retiro después de la huída de Pedro de Baeza, su capitán, derrotado en el castillo de Garci-Muñoz (*). La suerte así lo ha querido.....

CLAUDIO GALINDO

(*) Refiérese en la interesantísima "carta que Pedro de Baeza escrivió a el Marqués de Villena, sobre que le pidió un memorial de lo que por él habia fecho".

EL CONVENTO DE SANTO DOMINGO, DE VALENCIA (*)

(EL AULA CAPITULAR Y EL CLAUSTRO MAYOR)

El convento de la Orden de Predicadores de Valencia está situado en la plaza de Tetuán y convertido en parte en dependencias militares, edificaciones elevadas sobre el área del antiguo Monasterio, como son el Palacio de Capitanía general, el Parque y Cuartel de Artillería, y la hoy casi derruída fortaleza llamada "La Ciudadela", sólo quedan el claustro menor, que da acceso a la iglesia, hoy capilla castrense, y la monumental capilla de los Reyes.

De este convento, que guarda la celda donde habitó San Vicente Ferrer, vamos a ocuparnos, pero no de todo él, tarea harto penosa, sino sólo del Aula capitular y del claustro grande, convertida la primera en almacén de fusiles, y la segunda en talleres de armería.

En el año 1238, en que Valencia era rescatada del poder de la morisma, entre las personas notables del séquito del Rey D. Jaime estaba el P. Fray Miguel Fabra, confesor del Rey, y que gozaba fama de santo; religioso de la Orden dominicana, tomó parte activa en la campaña, y fué recompensada con la donación de terrenos, sobre los cuales se edificó el convento de Predicadores. El Privilegio es del 11 de Abril de 1239.

Estaba enclavado en el lugar de la Sharea o Xerea, nombre árabe, a orillas del Turia, y según el P. Falcó, cogía desde la Puerta del Temple hasta los Molinos de Beltrán de Teruel, enfrente del Portal de la Mar, y de ancho lo que habia hasta el río. En 1252 —seguimos al P. Falcó—, los religiosos habian comenzado a edificar la iglesia y "otras officinas necessarias para su vivienda.....", y merced a indulgencias concedidas

(*) Las fuentes principales de este extenso trabajo son las Historias manuscritas del convento de los PP. Teixidor (1755), Francisco Sala (1719), Jaime Juan Falcó (1720) y Domingo Alegre, conservadas en la Biblioteca de la Universidad de Valencia. Consígnanse solamente en el extracto las noticias de interés general; acompañan 3 plantas, dos dibujos y 16 fotografías.

por el Pontífice Inocencio IV, continuaron las obras, como aparece de su bula dada en Perusa a 13 de Febrero del año 1252. El Obispo de Valencia, de la propia Orden, Fray Andrés de Albalat, obtuvo privilegio del Rey para construir una muralla que detuviese los ímpetus del río, construída entre el cementerio del convento y el río y hacia una punta, que dió lugar a la denominación del Huerto de la Punta; fecha del Privilegio, 20 de Mayo de 1258.

En 1321 se cree estaba acabado el *Capítulo, Aula Capitular* o *Sala de las Palmeras*.

En 1376 "..... Este año mesmo se hizieron los quatro arcos últimos del dormitorio de este convento."

"Concertó el convento la obra con Francisco Cortés y Pedro García, por 526 libras, y ellos se obligaron a darla acabada desde el mes de Febrero de este año 1376, asta el mismo mes del año siguiente 1377. Dió para esta obra la ciudad de Valencia una notable limosna....."

En 1382, como el convento estaba ruinoso en la parte referente a la iglesia, se reedificó y se hizo con limosnas; hecha la obra como dice Falcó, "de tapias de tierra y de poca firmeza y assi por esse tiempo se cahia la iglesia y fueles forçoso a los religiosos edificar de nuevo. Edificáronla de piedra picada con fuertes arcos en la forma que aora se vehe. Hízose la obra del dinero de algunos censales que para esto quitaron y de limosnas de personas devotas y aficionadas al convento. Començose la obra este año de 1382".

En 1542 se funda el archivo. "..... Este mismo año el Emperador Carlos Quinto en 29 de Julio concedió a este convento Salva Guarda Real, con la qual puso a este convento y a sus familias baxo de su proteccion y amparo....."

En 1560 se construyó el refectorio, hoy depósito de armones.

"A 28 de Setiembre de este mismo año 1560 acabó el officio de Prior el P. M.° Fr. Pedro Salamanca. El qual en el trienio de su Priorato hizo en beneficio de este convento las cosas siguientes: Primero hizo las sinco celdas de la enfermería que están a la parte del claustro, labróse el Sagrario que oy vemos y se pintó la figura de Christo que está en la puerta del mismo Sagrario, la qual pintó el célebre pintor Joannes. Començó la obra del refitorio nuevo y la dexó en buen punto aunque no la acabó....."

En 1567 se acabó de labrar el refectorio y entraron a comer en él los religiosos el día de San Pedro Mártir del año 1567.

El Prior Jerónimo Mos hizo las cosas siguientes: "..... Item hizo la sumptuosa escalera, por la qual se sube por la parte de la celda de Sant Vicente, de la Sala, al dormitorio alto, començóse a 16 de Enero del año 1616 y se acabó a 2 de Agosto de 1617....."

El fundador del Aula capitular fué el muy ilustre Sr. D. Pedro Boil, señor de Manises, Albalat, Mislata y Benilloba, Mayordomo del Rey don Jaime.

El testamento tiene fecha 5 de Marzo de 1321, ante Ramón de Rino, si bien fué publicado en Valencia a 17 de Febrero de 1323. Este Capítulo fué sepultura de dicho D. Pedro, como lo ordena en una cláusula del testamento.

No sólo Boil construyó el Capítulo, sino que ayudó con su dinero a construir el claustro, como aparece de otra cláusula.

En cuanto a los retablos del Capitulo, podemos indicar con el P. Teixidor que "en 1321, fecha del testamento de Pedro Boil, ya había altar ó retablo, pues él mandó que el paño de oro que cubriese su cuerpo sirviese después para ornamento del altar, y el P. Sala escribe: "*En esta capilla hizieron un retablo y altar para aquellos tiempos que en las pinturas bastava que para pintar hombre, tuviesse sombra de el. En este estava pintada nuestra Señora con su Hijo en los brazos y toda su vida no solo los Gozos, sino otras cosas pero muy a lo antiguo.* En la página 193 del tomo 1 de capillas escriví: Que aviéndose fabricado el retablo que al presente ay en la capilla de los Reyes, Miser Gerónimo Valeriola logró el que antes avia, pero no cogiendo en su capilla entonces de San Miguel, y al presente de San Pio V y San Benedicto XI le tomó el convento para colocarle en el Capítulo. Día pues de San Pedro Martyr, quitando del Capitulo el antiquissimo retablo, que arriba expressé con Sala, para poner el que hasta entonces avia servido en la capilla Real."

El P. Teixidor, gran rebuscador de datos, concienzudo y doctísimo conocedor del convento, dice así: "Respecto de la fábrica material de esta sumptuosa aula capitular es toda ella de piedra de silleria con dos órdenes de bancos. Su bóveda es de rastrillo, es de gordos ladrillos puestos de canto y la sostienen los muchos arcos que arrancan de las cuatro primorosas agujas o columnas de piedra. En lo alto de la pared que cae al muro de la ciudad hay tres grandes ventanas rasgadas, aunque la de enmedio está cerrada, porque las dos de los lados dan clarissima luz y ayres frescos del mar. En lo alto de la pared que cae al sobreclaustro

ay otra grande ventana en forma de circulo perfecto, con muchas molduras y claraboyas de piedra. La puerta de ella es muy capaz con arco gótico y a cada lado tiene su ventana con antepecho de piedra, pero el arco es del mismo orden y elevacion, y sus claros están adornados de curiosas claraboyas sostenidas de tres sutilisimas columnas de marmol de granito; y antiguamente en esta ventanas y puerta no avía verjas de hierro."

Tocante a la renovación del Capitulo que se hizo siendo prior el M. Fr. Domingo Rioja, "estava entonces bastante desaseado; se puso en el Capitulo un dosel de madera dado de negro, y en él un crucifijo de estatura natural que labró con muy poca gracia el P. Fray Francisco Capuz, cortissimo escultor para figuras grandes, aunque de rarísima habilidad para las pequeñitas, y al pie del Crucifixo una Virgen de los Dolores de medio cuerpo".

Los gastos de esta renovación están vaciados en el Libro Mayor en gasto de Septiembre de 1699, y dice así: "Por el gasto que se hizo en el Capitulo en el nicho para colocar el Santo Christo, madera y jornales y pintar y encarnar el Santo Christo, 24 libras, 16 sólidos. Al maestro Miguel Insa por hazer las rejas del Capitulo y otros remiendos, 11 libras, 11 sólidos. Sin embargo de este gasto quedó mucho que remendar, pues la bóveda estava tan descarnada, que parece se avía de venir al suelo."

Describe el claustro mayor el P. Teixidor, copiando, según él mismo confiesa al P. Sala, de la siguiente manera:

"Este claustro no tiene cosa en lo exterior que parezca a la hermosura. Los arcos son de piedra picada, no labrados, sino llanos y todos abiertos. Quando se hizo, por la parte de la iglesia y de la sacristía, se comenzaron a guarnecer en medio con pilares y encima con clarabolas, que se hiçieron siete de ellas, que con haver tanto tiempo que se hizieron y no se prosiguieron se van las piedras desconyuntando y caiendo y con la pobreza ordinaria del convento, y haver de acudir á otros gastos y obras, y estimar que aya más numero de religiosos que alaben al Señor y se empleen en servicio de los fieles, que en adornar paredes y claustros nunca se ha puesto en perficion."

El claustro mayor estaba lleno de enterramientos, como en la iglesia, algunos de los cuales se hallaban en el jardincillo.

Medido el lienzo o paño de claustro, que está a la parte de Levante desde la pared de la capilla de San Bartolomé hasta la pared in-









Convento de Sto. Domingo de Valencia. Detalles subsistentes
de las claraboyas del Claustro Mayor.
(Fines del Siglo XIV.)

mediata al *De profundis*, tiene 169 palmos de longitud y 20 de latitud. Consta todo este lienzo de seis arcos, aunque no son iguales porque el primero, tiene sólo 9 palmos y tres dedos, y los tres que a éste se siguen hacia el *De profundis* tiene de luz cada uno 16 palmos, el quinto arco tiene de luz 21 palmos y medio, y el sexto, que está más cercano al *De profundis*, tiene 17 palmos y dos dedos de luz. Nace esta desigualdad, o bien de la impericia de los artífices, o el estar fabricadas por particulares que tomaban cada uno más o menos terreno.

"La claraboya, que está enfrente de la ventana del Capítulo de la parte de la epístola, la mandó hazer Don Francisco de Esplugues en el testamento que otorgó en Valencia en 14 de Julio del año 1368".

Capillas del claustro

Descritas minuciosamente por tan escrupuloso investigador como el mil veces nombrado P. Teixidor en las págs. 58 y siguientes del Ms. anotado, de ellas se ha borrado toda memoria son: La capilla de la Virgen de la Escala, de San Pedro y San Pablo, de San Vicente Ferrer y Santiago, del Nacimiento de Cristo, de San Jerónimo, de la Santa Cruz, de la Virgen de la Leche, de San Cristóbal, de San Miguel y el Juicio, de la Virgen de la Misericordia, de San Martín, de San Luis, de las dos Catalinas y de la Presentación: sólo daremos nota de aquellas en las cuales Teixidor anota obras de arte de artistas conocidos.

Capilla de la Virgen de la Escala.—"Es totalmente cierto que fabricaron esta capilla los de la noble familia de Zapata, aunque se ignora el tiempo. En la pared de la capilla de la parte del evangelio ay un lienzo de San Luis Beltrán del valiente pincel de Ribalta de unos dos palmos y medios de alçada y dos de ancho".

Capilla de San Luis.—"..... fundó esta capilla Don Ramón Nebot.... Ya no permanece en la tabla del retablo la pintura antigua de San Gerónimo que dize Falcó permanecía en el año 1618, pues todo el retablo que ay al presente le pintó el P. Borrás, del convento de Nuestra Señora de la Murta, discípulo del célebre Juan Bautista Juanes".

Capilla de San Jerónimo.—"El derecho de enterrarse en esta capilla fué antiguamente de Bertrán de Bayona..... perteneció después a Miguel Abello..... Después con escritura ante Jacinto Pasqual de Catalá, en 2 de Octubre 1637 estableció el convento esta capilla a Don Jacinto March

de Velasco, con la espression de hallarse entonces solas sus paredes, desnudas, sin retablo ni sepultura, que hizo labrar dicho D. Jacinto en el año 1641 y le costó 40 libras: hizo también que Gerónimo Espinosa le pintasse el lienzo de San Luis Bertrán de estatura entera, que colocó en la capilla y costó 25 libra y 42 libras las verjas de hierro para cerrarla."

Aula capitular

La pieza destinada a *capítulo*, y llamada por el vulgo "Sala de las Palmeras", se halla, aproximadamente, en el último tercio del lienzo del claustro de la parte de Levante, con puerta de acceso a él. Es de planta cuadrada completamente, dividida por medio de cuatro columnas, en nueve bóvedas de crucería o nervadas. Su aparejo es de piedra, cortada en sillarejos pequeños, de forma irregular, separadas las hiladas por líneas blancas, que dan animación si bien con aspecto de tosquedad. Los nervios de bóvedas están interrumpidos también por líneas blancas en sentido trasversal. La altura de la bóveda es bastante, lo que da aspecto de gentileza, conforme con el gusto de la época. La plementería de las bóvedas está revestida de argamasa y las claves afectan forma circular a modo de platillo, probablemente según el P. Teixidor tenían como exorno la Cruz de Santo Domingo, antes habrían tenido escudos, hoy están revestidas sin que se aprecie figura alguna. Los arcos que forman las bóvedas son apuntados, pero de generatriz equilátera, dato importante para fechar el edificio. Las bóvedas están formadas por cuatro arcos apuntados y dos más que se cruzan en sentido diagonal; arrancaban de cuatro columnas fasciculares exentas, muy ahiladas y finísimas, que en la parte superior tienen un collarino a guisa de capitel, con hojas estilizadas, afectando la forma de faja o anillo propio asimismo del siglo XIV; predominando la forma prismática sobre la cilindrica y correspondiendo una delgadísima columnilla a cada nervio, dato también característico del siglo XIV. De estas cuatro columnas fasciculares arrancaban de cada una ocho arcos, que dan un aspecto *palmeriforme*, raro en los edificios góticos de Valencia y aun en España, todo dentro de la más completa armonía y justeza de proporciones. Los arcos que formaban las bóvedas extremas terminaban en columnillas adosadas a los muros que remataban en sencillas ménsulas o *cul de lampes* (siglo XIV). Alrededor y a un tercio de la altu-









Convento de Sto. Domingo de Valencia. Detalles del claustro y vistas de las bóvedas del Aula Capitular

(Fines del Siglo XIV.)

ra existe una *tenia* corrida, excepto en el testero, en la parte destinada a contener el retablo del altar mayor.

Las ventanas, de maravillosas tracerías de piedra, son ventanas sencillas, sin tener la sencillez elemental del siglo XIII, ni la exuberancia propia del siglo XV, pero en las cuales domina la forma tetrabolada, a base de círculos y arcos apuntados, si bien no es extraña en la composición la forma trebolada aguda, característica asimismo del siglo XIV.

En los doce paños en que dividen a la sala las columnas adosadas, en la parte correspondiente al tercio superior; en su centro se hallan muchos escudos sobre tablas de madera, recortadas *ad hoc;* en el muro correspondiente a la puerta del Capítulo, se hallan respectivamente, procediendo de izquierda a derecha, los escudos de Boils y del Duque de Verona, familia de la Escala, patronos del Aula capitular, alternados, alternación que continúa en los otros lados.

En la parte superior de la puerta existe un gallardo rosetón de sencilla traza que, como se ve, está inspirado dentro de la más absoluta regularidad geométrica: es un círculo que contiene otros cuatro tangentes tetrabolados, y en los intersticios o huecos que deja, otros pequeños circulitos cuatrifoliados los ocupan.

Actualmente sus huecos están revestidos, disminuyendo sobremanera la luz de la pieza. El perfil de los nervios es triangular, propio de las construcciones del siglo XIV. Hoy día el Aula está pavimentada de madera.

La portada que da acceso al Capítulo es severa, aunque un poco complicada en su tracería; sus patrones ornamentales son geométricos, a base de círculos y arcos apuntados de generatrices de triángulos isósceles y equiláteros, y los vanos están ocupados por rosas tetrafoliadas; su jambaje es casi nulo, constituído por delgadísimas columnillas, exornadas por hojas de trébol, motivo dominante en la flora del edificio. Sus archivoltas son pocas, en forma de baquetones, escocias y algún que otro filete.

Fecha probable.—Documentación relativa a quién fué el arquitecto de esta obra, cuánto costó y tiempo que se invirtió en esta construcción, no la encontramos.

La fecha del testamento de Pedro Boil, en el cual manda que se le entierre en el Capítulo que él había mandado construir, es del año 1321, parece, pues, estaba construído. No podemos formar idea del tiempo que

tardaría en edificarse; arcos, bóvedas, columnas, ventanales, decoración, perfil de nervios, claves, concuerdan con los correspondientes al siglo XIV y son similares de otros edificios valencianos, como el Aula capitular de la catedral, aunque ésta carece de columnas y se anticipa a la complicación de formas que ostenta la Lonja. Debe ser, pues, por todo lo expuesto, colocada la fecha de esta Aula capitular entre fines del XIII, más bien principios del XIV.

El Abate Ponz, en su *Viaje de España,* nada dice de esta Aula capitular en su tomo IV, carta 5.ª

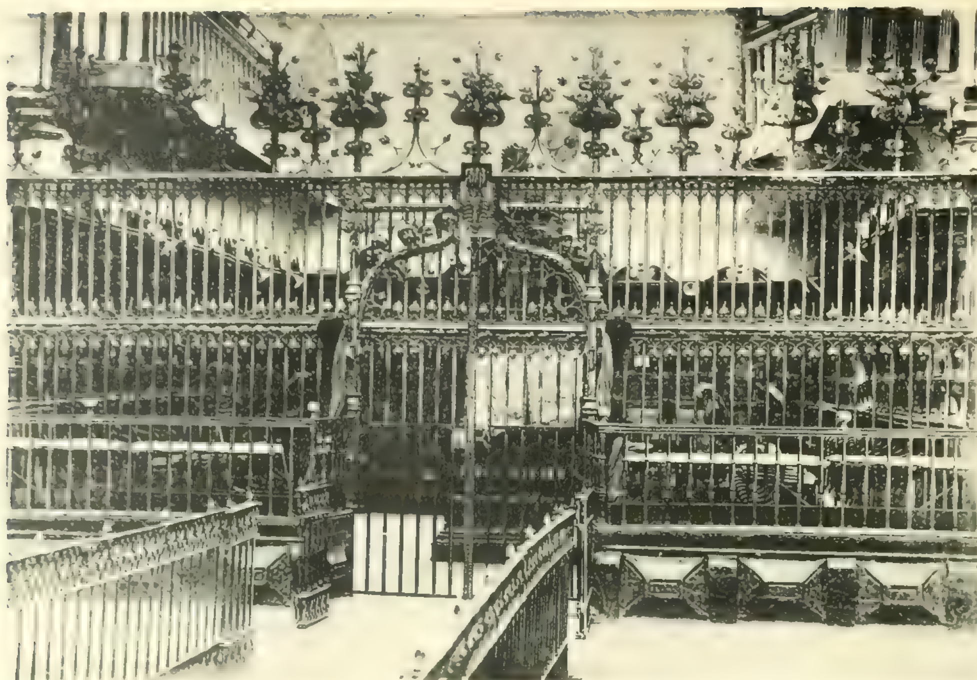
Claustro mayor

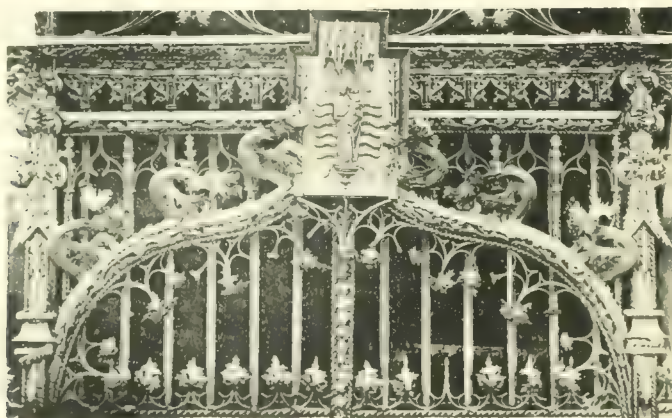
El convento de la Orden de Predicadores, llamado de Santo Domingo, dijimos en las primeras páginas que tenía dos claustros: del claustro menor, que da acceso a la iglesia y capilla de los Reyes, no nos ocuparemos, sólo haremos especial mención del claustro mayor. Y al tratar de considerarlo, se nos ocurren dos consideraciones: ¿Qué fué el claustro mayor?..... ¿A qué ha quedado reducido?

El claustro mayor afectaba la forma de un cuadrado en la parte descubierta (hoy jardín); de los tres lados, uno de ellos está formado por el muro lateral de la iglesia, cuyos contrafuertes se aprecian todavía; de los otros tres lados, sólo se conserva uno.

Este claustro, lleno de capillas, estaba abovedado con bóveda de crucería del mismo tipo que la del Aula capitular. Los arcos terminan en ménsulas complicadas y hermosas, que representa un león, dos ánades, y demás diversos motivos; la que hay al lado de la puerta de la Sala capitular, apreciable en la fotografía de ésta, representa tres ángeles tañendo el laúd; otras representan conejos, aves, un lebrel admirablemente hecho, etc., dentro todo de la sencillez más encantadora y factura completamente infantil que proporciona verdadera gracia al conjunto. Las claves de estos arcos están decoradas, y en la de la primera bóveda, donde existe una escalera que subiría al dormitorio de los monjes, se ve la figura del Crucificado, que Teixidor dice que reproduce la veneranda imagen del Santisimo Cristo del Salvador. Otra de las claves tiene estampada el escudo de la ciudad.

Alberto MONFORTE







Catedral de Teruel. Conjunto y detalles de la reja del presbiterio hoy en el coro, obra del maestro rejero Cañamache, años 1486-1491.

UN REJERO DESCONOCIDO (*)

MAESE CAÑAMACHE

La reja del coro de la Catedral de Teruel

Entre las pocas obras de arte que existen en la Catedral de Teruel, siempre me llamó la atención la magnífica reja que cierra el coro.

Empecé a investigar en el Archivo de la Catedral, esperando que encontraría, entre sus muchos documentos, alguno que me permitiera saber algo concreto de la reja. Afortunadamente tuvieron éxito mis pesquisas.

En un montón de papeles tenidos como inservibles en un rincón del Archivo, cubiertos de polvo y llenos de humedad, encontré, cuando ya desconfiaba de hallar lo que con tanto interés buscaba, un pliego de papel, en donde están consignadas las "*Contas que Mosen Martin de „Sant Johan, calonge sacristan, dió a los venerables Dean e calonges „de Santa Maria* (1) *de la ciutat de Teruel*", cuentas que fueron vistas a "*once de mayo del año 1486*". De distinta letra a la en que esto está escrito, se lee: *"Aquí está por menudo lo que costó la reja del altar mayor. Año 1491"*. Por considerar este documento, que hoy está catalogado con la asignatura "Legajo 1.°, núm. 20", de gran interés, y por ser el único que nos da luz en este asunto, lo inserto al final. Creo que su importancia no podrá ser puesta en duda por nadie, ya que nos da a conocer un rejero de gran mérito hasta ahora completamente desconocido: a *Maese Cañamache.*

(*) Hecha ya la investigación que este trabajo da a conocer, se ha sabido que D. Juan Cabré y Aguiló, utilizó estos documentos en su *Catálogo monumental de la provincia de Teruel,* inédito pero entregado al Ministerio de Instrucción Pública en 1910. Ilustran esta monografía, de la que se suprime toda la parte descriptiva y crítica por falta de espacio, 6 fotografías.

(1) La iglesia catedral de Teruel lleva el título de "Santa María de Mediavilla."

Las cuentas presentadas por Mosén Martín de Sant Johan, son del año 1486, y aun cuando en la misma página se lee, al advertir que allí se encuentran las cuentas de la reja, *"año 1491"*, creo yo que la fecha de la construcción de la reja es la primera y no la segunda. Las cuentas están presentadas el año 1486 y en ellas están contenidos todos los gastos que ocasionó la reja, *hasta los correspondientes al dorar y al asentar.* Además hay que tener en cuenta que la letra es distinta, y que aunque la última sea del año 1491 (lo que parece probable), no por eso se podría afirmar que fuese la verja de ese año, sino que hay que suponer únicamente que un hombre curioso vió las cuentas presentadas por Mosén Martín de Sant Johan, y al ver que no se hacía en la portada referencia alguna a la reja, le parecería conveniente expresarlo.

En sesiones de 30 de Abril y 21 de Mayo de 1627 se acordó construir una reja para el coro; se recaudaron varias limosnas para ello en 9 de Octubre de 1628, pero por razones que se ignoran no se hizo la proyectada, y en el año 1632, como ya se ha dicho, se trasladó la del altar mayor al coro, según acuerdos de 13 de Febrero, 27 de Marzo y 26 de Agosto de dicho año.

La reja no se conserva tal como debió idearla su autor. Grandes han sido las mutilaciones y deterioros que ha sufrido. Al trasladarla fué cortada. Según el documento que sirve de base a mi trabajo, tenía la reja 17 pomos (cardinas) mayores; en la actualidad sólo se conservan 15, y 14 pomos chicos, de los que quedan 12; además consta en el documento que había 15 paños, y si consideramos como un paño la parte de reja comprendida entre dos pomos o cardinas mayores, tenemos que en la actualidad quedan únicamente 12 paños.

Al año siguiente del traslado (1633) sufrió una modificación. Cortóse la verja por dos puntos, uno a cada lado de la puerta, y con lo que cortaron, respetándolo íntegramente, hicieron las puertas.

Indudablemente tuvo la reja más altura de la que hoy tiene.

La decoración ha sufrido también muchas mutilaciones. La imaginería ha desaparecido. Se conocen perfectamente los sitios en que estuvieron colocadas 26 estatuillas, y únicamente se conserva la del centro, que parece representar a Santa María de Mediavilla, titular de la Catedral, ya que guarda grandes analogías con una imagen de esta Virgen, obra del último tercio del siglo XII y que se conserva en el almacén del Ayuntamiento turolense.

Estas son las mutilaciones que he sabido se han hecho. No sería de extrañar que sufriera algún deterioro más, ya que en el año 1902 se acordó la restauración de la reja, acuerdo que fué ratificado en 1904, que no se ha llevado a cabo aún por falta de medios, pero que de realizarse, existe el peligro de que la estropeen si no encargan de ella a un verdadero artista.

Toda la verja está dorada, y el dorado data de la fecha de su construcción.

En el documento se consigna también el nombre del pintor que la doró: fué Johan del Villar, que recibió por su trabajo la suma total de 2.827 ss. 8 dineros (*).

[Fol. 4] Sigense los datos e despesas que yo dito Martin fago et pago por la dita Eglesia et primo por el fer de la rexa a mestre Cannamache:

Primo pague a mestre Cannamache por razon de III m. DCCCCL liuras que puso a obra gruesa de la rexa, la qual pesó el fillo de Malmergna dabant de mossen el deyan, mossen Cardona e Juan del Villar, pintor, e de mi et otros de la Eglesia la qual a razon [de] VI dns. por liura suman II m. CCCCLXXV ss.	II m. CCCCLXXV ss.
Item a otra parte de la obra primera por XV panyos que pesaron DCCXIIII liuras pesados davant los sobreditos que a razon de III ss. II [?] fazen II m. CCLXV ss.	II m. CCLXV ss.
Item por el portall con los quatro pillares e dos torres desgambalias con concopadas de somo del portall, pesaron CCCLXXVI liuras, etc. a razon de III ss. II fazen I m. XXXII ss. II dus.	I m. XXXII ss. II dus.
Item la resta de la dita rexa et acauamiento que son la maria del centro, pomos chichos, la cinta, et otros ssntos [?] lo qual todo pesó DCCCLXXV liuras .... como de todo lo sobre dito parece por menudo largamente pesado por los sobre ditos al dito precio de III ss. II dus. II m. DCCLXXII ss. V dus.	II m. DCCLXXII ss. V dus.
Suma total	VIII m. DXXXX ss. VIII dus.
Cuenta de la obra de la rexa, de manos	VIII m. DXXXX ss. IIII dus. (1)
Por el dorar	II m. DCCCXXVII ss. VIII dus.
Todo el gasto	XII m. CCCLXVIII ss. V dus.

EDUARDO GÓMEZ IBÁÑEZ

(*) Sigue un detenido estudio artístico de la reja y su filiación.

(1) Debe haber una equivocación en el documento, porque en la partida anterior se leen claramente VIII dus.

LA CAPILLA DE SAN MARCOS EN LA IGLESIA DE SAN LORENZO, DE SEGOVIA (*)

Es muy digna de atención esta capilla, que nos dejó el Renacimiento en una de las más bellas iglesias románicas de Segovia, porque nos descubre la labor de dos artistas desconocidos: el uno, perteneciente a ilustre linaje de escultores, maestro Benito Giralte, del cual se conocían algunos datos documentales, pero ninguna obra; el otro, Rodrigo de Segovia, diestro estofador de imágenes y mediano pintor, del cual hasta el nombre se ignoraba.

Además, el retablo de esta linda y graciosa capilla es, en sí mismo, una obra muy interesante, en que se revela un arte sobrio, nervioso y expresivo, de origen italiano y de recia y viva expresión castellana, a la manera de Alonso de Berruguete. Avalóranlo cuatro retratos en talla, dato iconográfico no frecuente y que lo hace más sugestivo.

Por el hecho de haber permanecido muchos años este recinto cerrado al culto y convertido en trastera de la iglesia, es casi por completo desconocido. En la ya numerosa bibliografía segoviana no encontramos sino una referencia: la del entusiasta D. José María Quadrado, que en el tomo *Salamanca, Avila y Segovia*, de su serie famosa y admirable, indica que vió el retablo, aunque no con demasiado detenimiento, a juzgar por lo breve de su noticia (1).

La documentación de la capilla estaba por completo ignorada hasta que pude descubrirla en el archivo de la noble familia de los Riofrío (2).

Los fundadores y la fundación.—En el año de 1530 vivía, a la colación de San Llorente, en una espaciosa casa, enfrente de los ábsides de

(*) Acompañan este trabajo varias fotografías del conjunto y detalles del retablo, de ellas se han elegido para publicar las más importantes, y copia del contrato: suprímense por la repetida falta de espacio las consideraciones que el autor hace acerca del desarrollo comercial y artístico de Segovia en el primer tercio del siglo XVI.

(1) 3.ª parte, cap. II, pág. 394, de la 1.ª edición.

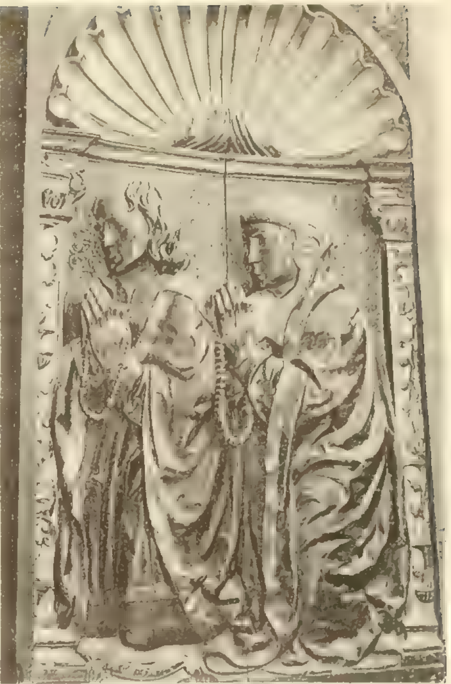
(2) En poder D. Máximo Palomo, vecino de Segovia.



Retratos de Diego Sanchez y Juana Lopez, mercaderes de Paños



La Piedad, [illegible] central



Retratos de [illegible] y
María Alvarez, padres [illegible]

Detalles del retablo de la Capilla de San Marcos y San Andrés de la Iglesia de San Lorenzo de Segovia. Talla del maestro BENITO GIRALTE, [illegible].
Estofado y pintura de RODRIGO DE SEGOVIA en [illegible].

la misma iglesia, el joven mercader Francisco Sánchez, con Mari Alvarez, su mujer; era hijo del difunto Diego Sánchez, mercader también, y de Juana López, que aún vivía; hubo de ser, sin duda, hombre rico, como lo indican sus fundaciones religiosas y familiares, dueño probablemente de alguno de los batanes que, a lo largo del río Eresma, en este mismo arrabal, batían constantemente las finísimas lanas segovianas.

Los mercaderes, o "Señores de los Paños", como solía llamárseles, eran en Segovia gente rica y poderosa, a cuyas órdenes trabajaban infinidad de oficiales de los oficios de bataneros, cardadores, pelaires, tundidores y tintoreros, en el obraje de excelentes paños, de que luego proveían a lo más de España y aun a muchos mercados del extranjero, donde eran famosos.

Tenían los mercaderes su gremio, poderosísimo y ostentoso, y formaban en Segovia una especie de rica burguesía que le daba cierta semejanza con las ciudades de Flandes, con las cuales nuestra ciudad tanto se relacionaba por el trato de lanas y de paños.

En este mismo año de 1530 decidió Francisco Sánchez con Juana López, su madre, realizar un pensamiento al cual les movía quizás tanto la piedad como la ostentación: habilitar en su parroquia de San Lorenzo una capilla para su sepultura familiar, estableciendo en ella un patronato y fundaciones por su alma; entraron luego en tratos con el cura y diputados de la iglesia sobre una capilla que llamaban "de San Marcos y San Andrés", y que ocupaba el ábside del lado de la Epístola, uno de los dos menores que en el venerable templo flanquean el principal.

Entendían entonces en los asuntos de fábrica de las parroquias, según costumbre medioeval, no sólo los párrocos, sino también algunos de los feligreses elegidos anualmente por diputados, y aun todos los vecinos, cuando algún asunto excepcional lo demandaba. Quizás para estas reuniones fueron labrados los bellos pórticos que ninguna parroquia segoviana deja de tener. Con todas estas personas concertó Francisco Sánchez la cesión de la capilla, que hacía más de treinta años que permanecía abandonada, sin que en este tiempo se hubiese celebrado en ella acto alguno de culto en honor del señor San Marcos y el señor San Andrés, sus patronos.

El Provisor dió su licencia definitiva para que se hiciese efectivo lo concertado a 27 de Febrero de 1531.

Aquel mismo año, Francisco Sánchez comenzó sus gestiones para la construcción del retablo; sin embargo, quizás alguna nueva dificultad dilató algo el fin del negocio, pues hasta el 3 de Julio de 1532 no se redactó el contrato de cesión de la capilla. En ese día tañeron las campanas de la antigua iglesia llamando a Junta, y fueron acudiendo bajo las esculpidas arcadas del atrio el cura Antón de Solana, los diputados Urbán Sánchez, Juan Román, Pedro de Robledo y Pero Seco, el mayordomo Pedro de Villanueva y muchos de los feligreses, los cuales, por ellos y en nombre de los ausentes, otorgaron a Juana López y Francisco Sánchez, su hijo, "La capilla de Sant Marcos, que está dentro de la dicha yglesia de Sant Llorente, que es a la mano derecha de la capilla mayor", para sus enterramientos y para los de las personas que el mercader declarase y los que sucediesen de ellos. Como el ábside estaba separado por un muro de la capilla mayor (como lo está todavía el del otro lado, en todo semejante), dióse licencia a los compradores para que rompiesen el muro, haciendo a su costa un arco de comunicación con la dicha capilla mayor; con tal de que la fábrica no recibiese daño o éste fuera remediado a sus expensas, permitióseles también poner en este arco una reja.

Las obras.—Los albañiles encargados por Francisco Sánchez del adorno del recinto respetaron las líneas generales de la románica traza, pero recubriéndola con decoración de un renacimiento que conservaba aún fresco el gusto italiano; el arco que daba entrada a la capilla era, como puede verse en la del otro lado, de medio punto, sobre columnas cuyos capiteles del siglo XII remedaban aún los acantos clásicos; no fué, pues, empresa difícil el recubrir el arco con una labor de casetones de yeso a la romana, colocar sobre él una elegante cartela y, valiéndose del mismo material, modificar un poco los capiteles hasta dejarlos convertidos en ejemplares del corintio. No debió de disgustar a los artífices que se ocuparon en disfrazar el medioeval recinto (como tantos otros sacrificados al exclusivismo renacentista) la bóveda de medio cañón que lo cubría, y adornáronla con una bellísima traza, de sabor clásico, compuesta de casetones exagonales separados por una láurea y enriquecidos, en su concavidad, con exquisitas labores. El cascarón que cubría el fondo del ábside fué diputado por muy apto para sostener una elegante venera, como las que servían en lo antiguo para cubrir las exedras.

[illegible] de nuestro trabajo, la que nos ha impulsado a emprenderlo.

"En la noble villa de Medina de Rioseco, a trece días del mes de Setiembre, año del Señor de mil e quinientos treinta y un año", esto es, antes de celebrarse el contrato definitivo para la cesión de la capilla, Francisco Sánchez concertaba mediante carta de obligación con "Maestro Benito, maestro de imaginería de culto", las condiciones de un retablo que este último había de ejecutar.

En tierra de Valladolid encontró nuestro mercader escultor para su retablo. Fué en Medina de Rioseco, uno de los más importantes centros de contratación de la lana. En uno de sus viajes a la opulenta villa, tal vez en una de las ferias famosas (no era raro que en las ferias se contratasen también obras de arte) conoció al maestro Benito, con el cual firmó el contrato para el retablo de su capilla.

¿Quién era este maestro Benito? No es frecuente este nombre entre los artistas españoles; ni en el Diccionario de Cean-Bermúdez, ni en las obras de Martí y Monsó y Orueta y ni aun en los casilleros del centro de Estudios históricos, hemos encontrado sino poquísimos de este nombre, y todos en época, lugar y profesión separados de este maestro de imagineria, vecino de la villa de Aguilar del Campo, que se hallaba en Medina de Rioseco, en Septiembre de 1531. Solamente un escultor de este nombre figura precisamente en este año y en tierra de Valladolid: el maestro Benito Giralte, entallador, del cual no se conocía obra alguna. Este es, probablemente, el autor del retablo de la capilla de San Marcos.

Con tan exiguos datos y dando (algo atrevidamente) por cierta la identidad de Benito Giralte con el maestro Benito que aparece en el contrato, podriamos rehacer asi su biografía. Hay datos para sospechar que esta familia de los Giraltes era de origen extranjero, probablemente italiano. En Enero de 1531, Benito Giralte figura como fiador en un contrato. En Septiembre del mismo año contrata, con Francisco Sánchez, el retablo de San Marcos; en este documento dice ser vecino de la villa de Aguilar del Campo, que es sin duda Aguilar de Campos, población distante tres leguas de Medina de Rioseco, a cuyo ducado pertenecía. Un curioso dato se desprende también de este documento: que el maestro de imagineria, de culto no sabía firmar; en 1548 tasa en Valladolid una obra de Juan de Juni; en 1550 muere en esta ciudad, en sus casas situa-

das en la plazuela vieja, y es enterrado en el monasterio de San Pablo, junto a la pila del agua bendita (1).

En cuanto a su familia, es casi seguro que fuera pariente del famoso Francisco Giralte, el escultor de la capilla del Obispo y del retablo del Espinar, pues sabemos que éste tenía familia en Valladolid; quizás fuera hermano del insigne artista. Casó el maestro Benito con Francisca de Peñaflor, mujer de posición acomodada y tuvo por hijos a Diego, Benito, Francisco, Bartolomé, Bautista y Juana, de los cuales, Benito y Bautista fueron escultores.

El autor del retablo de San Lorenzo debió de ser discípulo de Alonso Berruguete; quizás le trató en Medina de Ríoseco, donde el gran artista poso con frecuencia y de donde era oriunda doña Ana de Paredes, su mujer. Tal vez fué uno de esos oficiales del taller del famoso maestro, cuya labor aparece en ciertas obras de éste, pero cuyo nombre es desconocido. Quizás sin ser discípulo suyo dejóse arrastrar por el estilo de Berruguete, que por entonces esculpía el retablo de San Benito y el de los Irlandeses.

El contrato.—Por este documento, extendido en Medina de Rioseco ante el escribano Francisco Martín, el maestro Benito se compromete a hacer: "una quinta angustia de bulto que tenga a Nuestra Señora con el Cristo en el regazo y a San Juan a la parte de la cabeza de Cristo y a María Magdalena a los pies y con Nuestra Señora a Santa Marta y a María Salomé y a María Cleofá", de cinco palmos cada figura, y a más de esto, los ladrones, todo metido en su caja ochavada, con sus puertas, que habían de llevar en los casetones superiores a San Marcos y a San Andrés, bajo cuya advocación estaba desde antiguo la capilla, y en la parte inferior los retratos orantes del difunto Diego Sánchez y Juana López, su mujer, y de Francisco Sánchez con María Alvarez, todo ello en labor de media talla, muy bien acabada. La talla de adorno había de ser *obra romana*, esto es, con veneras en el fondo y quimeras de grutesco, como privaba en esta mitad del XVI y había de llevar adorno de serafines en diversas partes. La obra había de entregarse acabada a contento de oficiales del oficio y del dueño, en la cuaresma de 1532, en la misma villa de Medina de Ríoseco. Había de ser ejecutada en buena madera de nogal.

(1) Martí Monsó, *Estudios históricos artísticos*, páginas 343 y 390, y *Bol. de la Soc. cast.*, 1911-1912, pág. 82.

En cuanto al precio, concertóse en 11.250 maravedís "e cuatro varas de paño veinteno al pelo para una capa", de lo cual dió a cuenta el mercader 15 ducados de oro y las cuatro varas de paño, con la condición de que si el escultor no cumpliera el encargo, pudiese el fundador dar el trabajo a otros oficiales a costa del contratista.

Presentó éste como fiador al pintor Cristóbal Maldonado, de cuya vida y obras nada sabemos, sino que era vecino de la muy noble villa de Ríoseco.

Descripción de la parte escultórica del retablo.—La obra del maestro Benito es quizás incorrecta, quizás algo tosca también (en su tiempo se tallaba mejor), pero está llena de vigor y de expresión. Hoy está incompleta, pues faltan las figuras de los ladrones estipuladas en el contrato y que existieron sin duda, pues algunos años más tarde el pintor Rodrigo de Segovia se encargó de pintarlas; por eso la parte alta resulta ahora un poco desguarnecida.

Las exedras de la parte inferior de cada una de las puertas están ocupadas por cuatro retratos; en el lado derecho está el anciano mercader Diego Sánchez, con su mujer Juana López, ambos en devota actitud y con rosarios en las manos; viste el viejo, sayo y capa, y su esposa se cubre con amplio manto, y la austera cabeza con honestas tocas; a sus pies, una inscripción de pincel dice: "Diego Sanchez i su muger"; el matrimonio joven viste análogos trajes, y su actitud es parecida.

Estos retratos recuerdan a los del retablo de Santiago, de Valladolid, tallado por Berruguete; se ve en ellos realismo, sobre todo en el grupo de los ancianos, mucho más cuidadosamente trabajado, si bien la falta de espacio cohibe las actitudes; a los pies del matrimonio joven, un letrero les nombra también: "Francisco Sanchez i su muger."

El estofado y las pinturas del retablo.—Supuesto que el contrato se cumpliera en cuanto al tiempo con la misma escrupulosidad que en cuanto a las demás circunstancias, hubo de estar más de seis años en su color natural de madera, aunque colocado ya en el testero de la capilla y quizás recibiendo culto; hasta Julio de 1538 no tuvo Francisco Sánchez ocasión de completar el decorado de su capilla.

El 2 de Julio de este año concertó en Segovia el mercader Francisco Sánchez las condiciones en que el retablo había de ser pintado y dorado, con el pintor Rodrigo de Segovia, de quien no sabemos más sino que era vecino de Arévalo; según este contrato (que especifica me-

ticulosamente con el tecnicismo de la época, el color y la manera de que cada una de las figuras habían de ser decoradas, el retablo había de estar terminado el día de San Miguel del mismo año: "Rodrigo de Segovia había de pintar en la parte exterior de las puertas al Señor atado a la columna azotado por dos sayones, y a "Señor San Pedro como se muestra llorando su pecado", y en ambos lados del retablo, por la parte de dentro, la huida a Egipto y la purificación de Nuestra Señora, además, en unos tableros que el mercáder le diere, la historia de las Once mil Vírgenes. Fijóse el precio en cuarenta ducados de oro y lo que más le quisiere gratificar del retablo"; luego de las fórmulas acostumbradas firman los contratantes y los testigos, entre los cuales figura un pintor, Joaquín de Burgos, vecino de Arévalo, y completamente ignorado en su nombre y en su labor.

Toda la obra de Rodrigo de Segovia, estipulada en el contrato, ha llegado hasta nosotros, salvo las tablas de las Once mil Vírgenes, que serian quizás lo más interesante. Rodrigo de Segovia se nos aparece como un maestro en el arte españolísimo de decorar imágenes de talla; los tonos de las carnes son suaves y armoniosos, las ropas están estofadas con gran riqueza y finura, los fondos de las exedras de las tapas llevan una delicadísima labor de oro imitando estofas bordadas.

En cambio los trabajos en tabla lisa son sumamente imperfectos, sin más de interesante que su carácter de época; bien es verdad que se trata de una obra que no tiene más objeto que cubrir unas superficies que habían de verse poco y mal. Las tapas del retablo representan a Jesús flagelado por dos verdugos y a San Pedro llorando en un lado. El dibujo es sumamente flojo; la ejecución tan minuciosa y acabada, que nos recuerda las obras del divino Morales. En el colorido predomina ese tono rojizo de ladrillo usado por ciertos pintores italianos de la primera mitad del XVI.

Las dos tablas del interior del retablo representan la presentación de Jesús en el templo y la huída a Egipto; es trabajo muy descuidado, como hecho para ocupar lugar tan secundario; los colores son claros y alegres y la composición muy sencilla. Todas estas pinturas nos dicen que Rodrigo de Segovia conocía y gustaba de los pintores italianos de su tiempo.

En el sotabanco del retablo, ejecutada, como todas las demás, por Rodrigo de Segovia, hay una inscripción en elegante letra romana, que

testimonia la piedad de los fundadores y la fecha en que la obra fué terminada; diçe así:

"Los católicos Juana Lopez y Francisco Sanz su hijo y Mari Alvares, muger del dicho Francisco Sanz, mandaron hacer este retablo a onor i reverencia de nuestra senora de la piedad y de s. Marta..... acabose en este año de M. D. XXX. VIII."

JUAN DE CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA

El monasterio de San Miguel de los Reyes, en Valencia (*)

No lejos de la capital valenciana, en el camino llamado de Murviedro o de Barcelona, aparece dominando el "Pla de San Bernat" un majestuoso edificio conocido hoy con el nombre de San Miguel de los Reyes; usado actualmente como presidio correccional ha servido durante mucho tiempo de mansión a los monjes Bernardos y Jerónimos, alcanzando, especialmente en el siglo XVI, extraordinaria riqueza e importancia.

El núcleo primitivo de este monasterio lo constituyó la llamada alquería de San Bernardo o de Rascaña, y la noticia más antigua que tenemos referente a ella se remonta al 30 de Diciembre de 1275 (III kal. jan. 1276), en cuya fecha el Rey D. Jaime de Aragón entregó dicha alquería, en premio de sus servicios, al caballero D. Guillermo Aquilon (1); a la muerte de éste, ya por título de herencia, ya por compra, fué pasando sucesivamente a poder de Pedro Esplugas, Bernardo de Esplugas, otro Pedro de Esplugas, Francisco de Esplugas, y, por último, la compró Juan Saranyó o Sarañón.

Al mismo tiempo era Abad del antiguo monasterio cisterciense de Valldigna, el P. Fr. Arnaldo de Sarañón, y como obtuviese éste licencia del Rey D. Pedro IV de Aragón para comprar hasta 5.000 sueldos valencianos de renta, quiso poseer esta alquería y para ello hizo que don Pedro la comprase a Juan Sarañón por precio de 30.000 sueldos reales, para luego comprarla él al Rey, y en efecto, una vez obtenida el 18 de

(*) De tres partes consta este estudio: 1.° "Breve exposición del origen, transformaciones y estado actual del Monasterio", que es la que se extracta someramente; la ilustran 10 fotografías y 2 fotograbados. 2.° "Crónica del Monasterio" es meramente documental; cópianse papeles latinos, valencianos y castellanos de los Archivos Histórico Nacional y Regional valenciano. 3.° Documentos de la construcción conservados en los mismos Archivos.

(1) V. *Crónica del monasterio*, Doc. núm. 1.





Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

SAN MIGUEL DE LOS REYES (Valencia)
Vista general desde el Sur. Escudos del Duque de Calabria, ex heredero del reino de Nápoles y Jerusalem y de su esposa la reina de Aragon D.ª Germana de Foix.

Marzo de 1371, licencia del Obispo de Valencia, D. Jaime, fué realizada dicha compra en 26 de Septiembre del mismo año (1).

Una vez en posesión de la alquería, Fr. Arnaldo, con el consentimiento de sus monjes, suplicó al Papa Gregorio XI que le permitiese constituir la alquería en priorato de San Bernardo anejo a Valldigna y que habitasen en él monjes; el Papa le concedió el permiso en su Bula de 20 de Abril de 1372.

No contento con esto, Fr. Arnaldo deseaba transformar el priorato de San Bernardo en monasterio y abadiazgo independiente del de Valldigna, y Clemente VII, en la Bula que expidió el Papa en 31 de Marzo de 1381 (2) (II kal. Abril), concedió a Fr. Arnaldo el permiso pedido para fundar la abadía y monasterio de San Bernardo.

El Abad de Valldigna, el 24 de Febrero de 1387, dotó al monasterio de muchas tierras y bienes que aumentaron a su muerte, pues legó a San Bernardo cuantiosas rentas y entre ellas el castillo y lugar de Espioca, la alquería de Enova, el lugar y alquería de Fraga y las alquerías de Benamer, Benetuser, Frangil, etc., con lo que alcanzó el monasterio gran riqueza.

Así siguió el monasterio de San Bernardo durante más de un siglo, alcanzando primero un período de esplendor, pero poco a poco, a medida que se enfriaba el entusiasmo que produjo su fundación, fué perdiendo importancia; los Abades del siglo XV no participaban ni con mucho del cariño que al monasterio tenía Fr. Arnaldo y sólo se preocuparon de gastar la riqueza que el monasterio les daba, para satisfacer sus caprichos.

En esta situación aparecen en Valencia dos personajes que tuvieron importancia capital en el ulterior desarrollo del monasterio de San Bernardo: nos referimos a los Virreyes de Valencia, D. Fernando de Aragón, Duque de Calabria y su mujer doña Ursula Germana de Foix, viuda del Rey Católico.

Siendo Virreyes de Valencia los Duques de Calabria, habiendo alcanzado innumerables riquezas que los ponían en primer lugar entre los magnates de la nobleza española, careciendo de hijos (3), y con la

(1) V. *Venta de Pedro IV*, Doc. núm. 2.

(2) A. H. N.—San Miguel de los Reyes, 1381.

(3) El Duque tuvo hijos naturales pero no legítimos: V. Arch. Reg. Val.-Manaments y Empares, 1610, lib. 8, mano 79, fol. 19.

acendrada fe religiosa que caracteriza a aquel tiempo, surgió en ellos el pensamiento de invertir sus tesoros en la construcción de un monasterio que perpetuara su nombre y que sirviéndoles después de sepultura sobrepujase en grandeza a las demás construcciones de su tiempo, y con este fin se fijaron en aquel monasterio que a las afueras de la ciudad parecía brindarles un refugio. Era Abad en esta sazón Pedro de Pastrana, maestro de capilla del Duque de Calabria.

Durante el abadiazgo de Pastrana siguió el monasterio su decadencia, y decididos ya los Virreyes a elegirlo como sepultura suya y deseando transformarle por completo creyeron lo más conveniente variar la orden religiosa de los monjes que allí habitaban, pues viendo el abandono a que habían llegado los Bernardos, comprendieron que nada bueno se podía esperar de ellos y en el testamento que hizo doña Germana, en 28 de Septiembre de 1536, manifestó que deseaba ser enterrada en este monasterio que debería destinarse a monjes Jerónimos, y al cual dotaba con mil ducados de renta, su capilla y otras muchas cosas (1).

El 15 de Octubre de 1536 (no el 10 como dice Escolano) murió en Liria doña Germana, y el Duque, en cumplimiento de sus disposiciones testamentarias, trasladó su cuerpo con gran pompa al monasterio de San Bernardo, enterrándola delante del altar mayor.

Al año siguiente de morir doña Germana, el Duque, como testamentario de su esposa y deseando como ella que se diese el monasterio a los Jerónimos, fué el 25 de Mayo al monasterio de San Bartolomé de Lupiana donde se celebraba capítulo general, presidido por Fr. Pedro de la Vega, y allí se acordó entre ellos que D. Fernando pudiese vender a su parecer los mil ducados de renta que al monasterio legó doña Germana, para obtener con ellos mayor utilidad y poder fundar el monasterio de San Jerónimo (2).

Don Fernando envió un Obispo a Roma para que suplicase del Papa Paulo III que en vista del enfriamiento religioso y del abandono de los monjes Bernardos, que llegaba hasta el punto de que el Prior era seglar, se sirviese suprimir en dicho monasterio el nombre y orden de San Bernardo, erigiendo en su lugar el monasterio de San Miguel de los Reyes, bajo la advocación y orden de San Jerónimo.

(1) V. Doc. núm. 13, pág. 111.—La capilla de doña Germana está en Arch. Reg. Val.-Libro Conventos, núm. 3.603.

(2) V. *Capítulos Lupiana*, Doc. núm. 7, pág. 70.

Paulo III accedió a lo que se le pedía en su Bula dada en Roma el 1.° de Noviembre de 1544 (1).

Todavía estuvieron algún tiempo los Bernardos alegando sus derechos al monasterio, surgiendo algunos pleitos; por último, el 25 de Octubre de 1570, se dió definitivamente sentencia en contra de la orden de San Bernardo.

Lograda por el Duque de Calabria la expulsión de los monjes Bernardos pasó en seguida al monasterio a tomar posesión de él, y el 2 de Julio de 1546 (2), acompañado de su Secretario Jerónimo de Isis, del P. Antonio de Valderrago y otras personas, tomó solemnemente posesión del que había sido monasterio de San Bernardo, y cambiándole este nombre por el de San Miguel de los Reyes mudó el retablo de San Bernardo que había en el altar mayor a una capilla lateral, poniendo en su lugar la imagen del arcángel San Miguel y al mismo tiempo instituyó en él la orden de San Jerónimo, nombrando primer Abad del mismo al P. Antonio de Valderrago, que había estado antes en el monasterio de Zamora (3), lo cual fué confirmado el 1.° de Octubre de 1547 por una provisión dada en Monzón por el Príncipe D. Felipe (4).

Respecto al nombre con que se instituyó este monasterio hay que hacer notar un error de los autores que de esto se han ocupado, pues casi todos dicen que pusieron sus fundadores al monasterio bajo la advocación de San Miguel y de los Reyes, de aquí por corrupción ha llegado a nosotros con el nombre de San Miguel de los Reyes; esto es a todas luces falso desde el momento que en documentos de la época aparecen con los nombres de "monasterium olim Sancti Bernardi et nunc Sancti Michaelis de los Reyes" (5), o "monasterii Sancti Michaeli Regum" (6), sin que se vea nunca la forma de "San Miguel y de los Reyes".

El Prior de San Bartolomé de Lupiana le envió veinte Jerónimos con los cuales comenzó esta orden, celebrándose el primer Oficio Divino con gran solemnidad el 4 de Julio de 1546.

(1) V. *Bula*, Doc. núm. 8, pág. 78. Teixidor y Llorente la fechan en 1545.

(2) Llorente dice que fué el día 5.

(3) V. *Posesión del monasterio*, Doc. núm. 9, pág. 81.

(4) Arch. Reg. Val.-Libro Conventos, núm. 4.047, fol. 408.

(5) V. *Venta tierras Bonet*, Doc. núm. 10, pág. 88.

(6) V. *Amortización D. Felipe*, Doc. núm. 19, pág. 103.

Dadas las aspiraciones del Duque que deseaba un edificio verdaderamente regio, no es de extrañar que comenzase por buscar los mejores arquitectos de su tiempo y que pidiese a Carlos V que le mandara sus más hábiles maestros, y en consecuencia en 1546 vinieron a Valencia los primeros obreros de San Miguel: Alonso de Covarrubias, arquitecto de la catedral de Toledo, y Juan Vidaña, que en 1531 había trabajado en la iglesia de Utiel (1). Ya en el monasterio trazaron ambos una planta de las reformas que consideraban pertinentes; sólo nos queda la traza de Covarrubias (2), en la que alude algunas veces a la de Vidaña; se preocupa hasta de los más nimios detalles, dice que debe ampliarse la iglesia por la parte de la fachada, recomienda el uso del buen material, aconseja que se levante tres pies el piso de la iglesia para evitar la humedad de las acequias vecinas, añade que se debe "hazer la tribuna y coro para las sillas..... al alto de veintinueve o treinta pies", que "se ha de hazer claustro principal a la puerta de mediodía..... de ciento sesenta pies en quadro", más adelante dice que "en medio del paño (del claustro) se ha de elegir la capilla de los Reyes que tenga de ancho veinticinco pies", se preocupa de que "la escalera principal que ha de responder a los dos claustros se haga a dos subidas", y así va detallando minuciosamente la distribución, manera de construcción, materiales, decoración y otros detalles que había de tener el nuevo monasterio.

Según parece, una vez hechas las trazas y aprobadas por D. Fernando, Covarrubias se volvió a continuar las obras que hacía en Toledo, y quedó en Valencia Vidaña para ejecutar las de San Miguel con arreglo a sus planos, y dice el P. Sigüenza "que si de todo punto se executara, y el Duque tuviera más larga vida, fuera una de las más valientes cosas que tuviéramos".

La obra marchaba muy despacio, y en estas circunstancias, apenas comenzada en serio, el 26 de Octubre de 1550, falleció en Valencia el generoso Duque de Calabria, con el cual perdieron los Jerónimos su principal apoyo.

Dos años antes de morir, deseando D. Fernando por todos los medios asegurar el porvenir del monasterio y que nadie en lo sucesivo les pudiese disputar la posesión de sus riquezas, obtuvo el 7 de Julio de 1548, del Príncipe D. Felipe, licencia de amortización de 2.000 ducados para

(1) V. Llaguno, tomo I, pág. 157.

(2) V. *Traza de Covarrubias*, Doc. 15, pág. 127.

San Miguel de los Reyes (1); no contento con esto, ya sabemos la concordia que el 2 de Julio de 1550 (2) hizo con el convento, en la que sólo se ven mercedes para el monasterio, al que promete dar también 1.000 ducados de renta, aparte de los que ya dejó doña Germana, y por si esto fuera poco, como digno remate a su benéfica obra, nombró en su testamento heredero universal de todos sus bienes a San Miguel de los Reyes, "en los quales bienes nuestros son comprehendidos el castillo y villa de „Xerica, y los lugares de Pina y las Barracas y las villas y lugares de „Viver, Caudiel, el Toro y Novaliches..... y el castillo y villa de Mança- „nera..... Los quales queremos que sean perpetuamente para el dicho „conuento y monasterio, que no se puedan vender, alienar ni obligar."

Si los monjes hubieran disfrutado tan cuantiosas rentas (3), nada les hubiera costado continuar y acabar en poco tiempo la obra comenzada, pero los obstáculos que siguieron paralizaron durante algún tiempo la construcción.

Hasta 1578 no aparece ningún dato referente a obras realizadas en San Miguel (4).

El 16 de Febrero del mismo año se celebró una capitulación con el maestro Miguel Salvador (5) para que continuase la obra de sus antecesores por el claustro nuevo, pagándosele por cada una de las bóvedas que hiciera 100 reales castellanos.

No sabemos en qué quedarían las obras encargadas al maestro Salvador, pero en 27 de Noviembre de 1580 tenemos una apoca hecha con Bautista de Aprile (6), por la que se le paga a éste 153 libras, 6 sueldos y 8 dineros, divididas en tres estajos, como precio de las obras que hizo en la torre, claustro y celda de los padres priores.

Aún aparece en el mismo año un nuevo arquitecto de poca importancia llamado Juan Barrera o Barresa que hace el segundo cuerpo, jónico, del claustro (7), pero se puede decir que hasta 1581 con Juan de

(1) V. *Amortización Felipe*, Doc. núm. 11.

(2) V. *Concordia con Convento*, Doc. núm. 14.

(3) A. H. N.—*Libro de títulos justificativos de rentas y derechos de San Miguel*, 1776, sig. 488.

(4) A. H. N.—*Inventario de las escrituras de San Miguel*, sig. 522 b.

(5) V. *Capitulación Salvador*, Doc. núm. 19.

(6) V. *Apoca Aprile*, Doc. núm. 20.

(7) V. Llaguno, tomo III, pág. 36.

Ambuesa no comienza la segunda fase en la construcción del monasterio.

En esta situación, pues, aparece Juan de Ambuesa, natural de Rubielos, que el 28 de Octubre de 1581 celebra una capitulación con el monasterio (1), comprometiéndose, entre otras cosas, a terminar el claustro y la torre y construir siete capillas a la manera como había hecho otras su antecesor Barrera, dejando como fiadores a su mujer y a Lorenzo Cabrera (2); durante todo el año de 1588 aparecen diversas apocas entre Ambuesa y el Procurador del monasterio Juan de Villatovas (3), en las que se paga al primero distintas cantidades por la construcción en el claustro de un cuarto "deues Valencia" que había de ser librería; pero todas estas obras sufrieron un paréntesis en 6 de Mayo de 1588, en cuya fecha, por un nuevo acuerdo entre Ambuesa y el convento, se nombraron peritos para que tasaran las obras hechas por éste y se viese lo que se le tenía que pagar. Fueron nombrados peritos Guillén de Rey, Frances Chavarnach y Tomás Gregorio (4), los cuales examinaron minuciosamente lo hecho por Ambuesa en el claustro, librería, torre, capilla de los Reyes, etcétera, con el material empleado y las cantidades que ya le habían sido abonadas, y después de su información, que fué aprobada por ambas partes y arregladas las diferencias de pago, continuó Juan de Ambuesa sus obras. Murió este arquitecto el 18 de Abril de 1590, habiendo hecho avanzar extraordinariamente las obras, construyendo también la admirable escalera que está detrás de la sacristía y el coro (5).

A su muerte hubo un pequeño lapso de tiempo sin que se continuasen los trabajos, y solamente tenemos noticia de que el 27 de Diciembre de 1589 se firmó una apoca por la que Villatovas pagaba a un tal José Esteve (6) 45 libras reales de Valencia como precio de un retablo de San Jerónimo, hecho por éste, retablo que ha desaparecido sin que sepamos dónde está.

Es el convento una gran construcción rectangular, con cuatro anchos torreones en los ángulos añadidos modernamente, sobresaliendo en el centro el alto cimborio y en la parte que da al camino de Valencia las

(1) *Capitulación Ambuesa*, Doc. núm. 21, pág. 154.

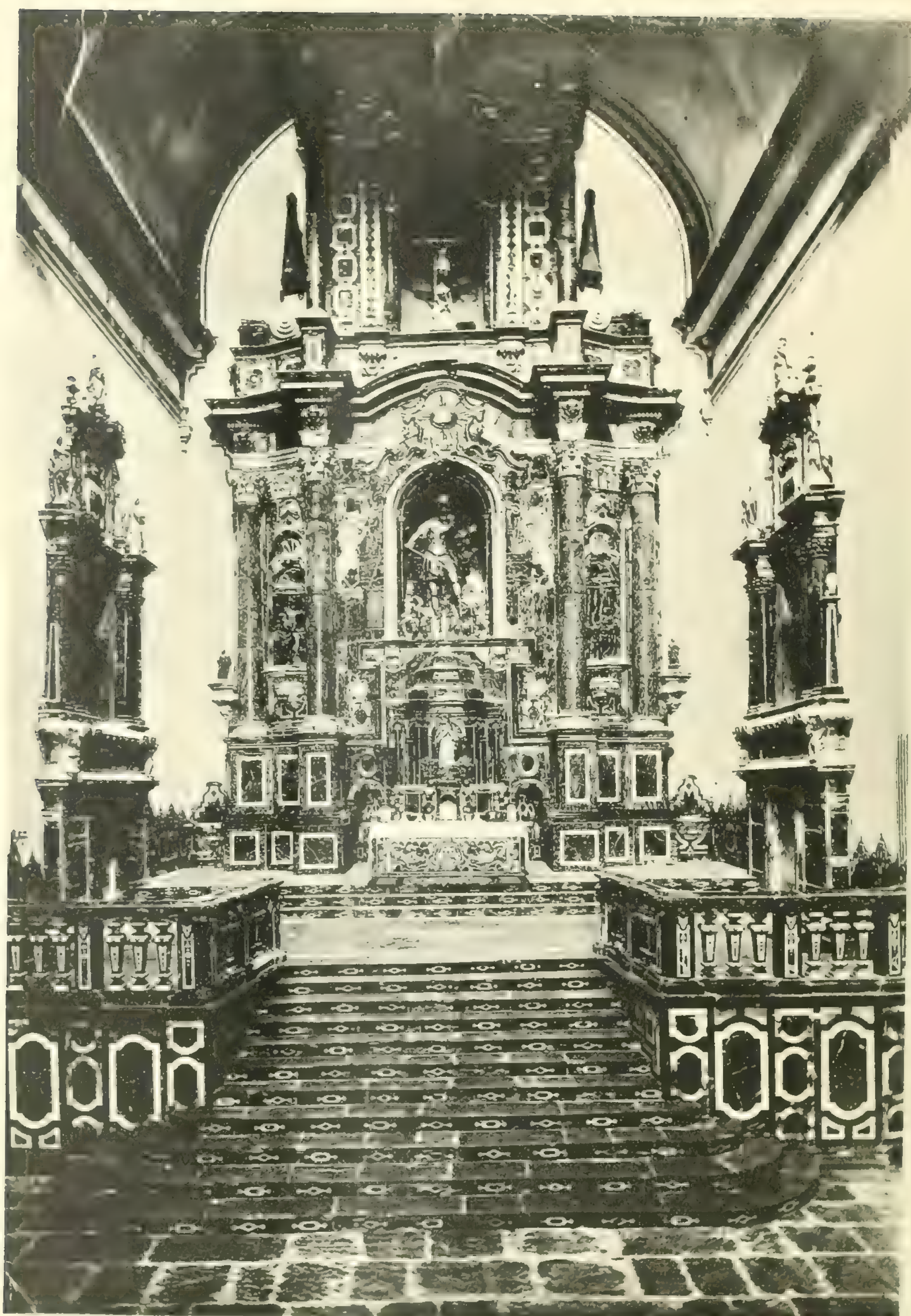
(2) V. *Fianzas*, Doc. núm. 23, pág. 198.

(3) V. *Apocas Villatovas*, Doc. núm. 23, pág. 199.

(4) V. *Información peritos*, Doc. núm. 22, pág. 168.

(5) V. Llaguno, tomo III, pág. 79.

(6) V. *Apoca Esteve*, Doc. núm. 24, pág. 201.



SAN MIGUEL DE LOS REYES (Valencia)
Retablo, credencias y frontal del altar mayor, pretil y escalinata de mármoles: el San Miguel de madera, no es la obra de Raimundo Capuz

grandes torres que flanquean la fachada. Esta es interesantísima y una de las mejores partes del monasterio; las torres de los lados, cuadradas y de aspecto macizo, constan de tres pisos; en los dos inferiores tienen ventanas rectangulares que alumbran su escalera interior: en el superior hay ventanas para las campanas, con arcos de medio punto y rematan con una balaustrada; ambas torres son iguales.

La iglesia, como hemos dicho, es de una nave muy amplia, con cinco capillas en cada lado y un ancho crucero, en cuyos extremos dos puertas dan a los patios; la cubierta es una gran bóveda de cañón con directriz de medio punto, cortada por encima de las capillas por otras más pequeñas de directriz apuntada que permiten abrir ventanas para iluminar la iglesia; en el centro de cada tramo de la bóveda hay un gran florón. El coro está a la entrada, cubriendo las dos primeras capillas de cada lado, sostenido por una bóveda muy rebajada; por encima de las tres restantes capillas hay un corredor formando tribunas.

Respecto a las capillas laterales, en la actualidad sólo tres conservan los altares antiguos, y éstas son: la quinta de la derecha (comenzando por la entrada), dedicada a San José; la cuarta de la izquierda, dedicada a la Virgen de los Dolores, y la quinta de la izquierda, dedicada a la Virgen del Carmen.

Sobre los cuatro arcos torales y con grandes pechinas, en las que hay interesantes pinturas, se eleva la grandiosa cúpula, parecida a la del Escorial, de 48 palmos valencianos de diámetro, semi-esférica y con cuerpo de luces; en el centro, un gran florón tapa la linterna, que sólo se ve desde fuera, con sus ventanas tapiadas y encima el cupulino; la parte exterior del cuerpo de luces tiene entre las ventanas columnas dóricas pareadas y pequeños nichos intercalados.

El presbiterio está elevado 1,85 metros sobre el nivel de la iglesia; el altar mayor es moderno; consta de dos pisos con columnas compuestas y lo primero que sobresale es un gran nicho con la estatua de San Miguel; este San Miguel era antes de mármol, obra del escultor valenciano Raimundo Capuz (1); pero lo rompieron en 1808 los franceses y se le sustituyó por el que hoy existe, que es de madera. Es muy notable el revestimiento de mármoles y jaspes que llena por completo no sólo el altar mayor, sino también dos nichos laterales (de que ahora hablaremos),

(1) V. Cean, tomo I, pág. 232.

la balaustrada que cierra el presbiterio y los altares de San José, Vírgenes del Carmen y de los Dolores, conservándose perfectamente los retablos de mármol con incrustaciones de la misma materia y de diversos colores, constituyendo adornos admirables, cuya minuciosidad y riqueza llegan al máximo en el precioso frontal del altar mayor.

A ambos lados del presbiterio, en dos nichos ricamente adornados, entre cuatro columnas corintias de mármol negro, estaban los sepulcros de los fundadores: D. Fernando, al lado del Evangelio; doña Germana, al de la Epístola, y ante ellos, imitando las de Carlos V y Felipe II en el Escorial, sus dos estatuas arrodilladas, hechas de madera bronceada y sobre ellas sus armas.

Respecto a esculturas, también ha sufrido grandes pérdidas el monasterio; ya hemos dicho que desaparecieron las estatuas de los fundadores; igualmente han desaparecido las imágenes de San Gabriel y San Rafael, obra del escultor valenciano Luis Domingo, y otras que estaban en el altar mayor, hechas por Juan Bautista Balaguer (1), y también se cita un busto de Alfonso V de Aragón, hecho en mármol y con una inscripción que decía: "OPUS MINI" (2).

En 1856 el antiguo monasterio de San Bernardo quedó convertido en Asilo de mendicidad, y siguiendo por esta pendiente, en 1859 se le transformó en presidio de mujeres; aún no termina aquí su odisea, sino que cuando se estableció en Alcalá de Henares el presidio general para las mujeres penadas en toda España, se escogió el de San Miguel para hombres, y hoy la espléndida mansión del Duque de Calabria está rodeada por una cerca, desde cuyas garitas los centinelas vigilan a millares de presos que turban con sus voces el silencio que debió reinar en tiempo de los padres Bernardos y Jerónimos.

MANUEL FERRANDIS TORRES

(1) V. Llorente, tomo II, pág. 463 y siguientes.

(2) V. Bahamonde, *Viaje de España*, tomo I, pág. 26. Debe de tratarse de Mino da Fiésole.



Vista interior de conjunto de la Iglesia de La Magdalena en Getafe de Madrid, obra del desconocido maestro JUAN FRANCÉS, según traza de ALONSO COVARRUBIAS, año 1549.

LA IGLESIA DE SANTA MARIA MAGDALENA, DE GETAFE (*)

La iglesia de Santa María Magdalena, de Getafe, es una construcción correcta y de buen gusto; a su vista sentí el deseo de conocer su autor; rebusqué en el archivo parroquial, y la suerte me deparó unos interesantes documentos en los cuales se revelaba el nombre del que hizo el ábside y el crucero, que fué después continuado por otros artistas, pero siguiendo fielmente el estilo de esa primera parte; el nombre era Juan Francés, y los documentos los encontré en un grueso volumen titulado *Reconstrucción de la iglesia de Santa María Magdalena, de Getafe*, que consta de dos partes: la primera, lo referente al acuerdo de edificación; la segunda es un larguísimo y enojoso pleito seguido con motivo de la continuación de las obras.

La necesidad de construir una nueva iglesia en el lugar de Getafe era notoria; la que había resultaba incapaz para las necesidades del culto; así se desprende de algunas cartas dirigidas por el párroco de Getafe al Arzobispo de Toledo D. Juan Martínez Silíceo.

Convencido el Arzobispo de la justicia de las peticiones, decidió satisfacerlas, y para ello abrió un concurso con objeto de adjudicar las obras al que mejor y más económicamente las realizase, con arreglo a la traza y condiciones hechas por Alonso de Covarrubias, maestro de obras. Dos días se emplearon en este remate, el 4 y el 5 de Febrero de 1549.

Concursaron Pedro de Gouechea, Juan Díaz Blanco, Juan de Perea, Hernán Gonçales y Juan Francés, siendo adjudicadas a este último en 2 800 ducados de oro, después de rebajar 200 de la primitiva postura.

Decididos a llevar a cabo con rapidez las obras de la iglesia, el mismo día de celebrado el anterior remate se dió noticia de él al visitador Dr. Borovia y se le ordenan algunas cosas relativas a la pronta realización del proyecto.

(*) Inclúyense en este trabajo copia puntual de los documentos alegados en el texto, y una minuciosa descripción de la iglesia que la lámina suple.

Por ende, manda al Dr. Borovia que se le den a Alonso de Covarrubias 6 ducados de oro por hacer la traza y condiciones, la mitad de los cuales reciba de Juan Francés y la otra mitad del mayordomo de la dicha iglesia.

Esta carta está fechada en Toledo a 5 de Febrero de 1549.

La misma diligencia que se observa en la carta anterior, para que fuesen pronto un hecho las obras de la iglesia de Santa María Magdalena, de Getafe, pusieron todos los que intervinieron en este asunto, pues el visitador Borovia se apresuró a cumplir rápidamente las instrucciones del Arzobispo.

El Dr. Borovia, canónigo de Alcalá y visitador de la noble villa de Madrid y su Arciprestazgo, por orden del Arzobispo, comunica al señor cura y al mayordomo de la iglesia de Xetafe que se había encargado a Juan Francés, maestro de obras, vecino de Madrid, de hacer las que se necesitaban en la dicha iglesia de Xetafe.

Manda al dicho señor cura que vea la traza y condiciones, y que vista que sea vaya a la villa de Madrid y reciba de Juan Francés fianza y llanas, abonadas a su contento, y que de no cumplirlo tendrá que pagar a Juan Francés los gastos y molestias que se le originen.

Hasta aquí todo marchaba por buen camino, ninguna dificultad se oponía a la realización de las obras; pero al llegar a este punto, un documento nos atestigua que dificultades económicas estuvieron a punto de desbaratar el proyecto, que pudo seguir adelante, gracias a la buena disposición del Arzobispo D. Juan Martínez Silíceo.

"Hemos sido informados—dicen los vecinos—de que S. I. ha concedido las obras a Juan Francés en 2.800 ducados, y como el pueblo tiene poca hacienda, no se podrán hacer las obras lo menos en treinta años, por lo cual el pueblo está muy descontento, y además por este descontento no prestaría sus mulas para ir a buscar la piedra berroqueña a 10 o 12 leguas."

Vino Juan Francés, y al ver el descontento del pueblo dijo que se podían aprovechar la anchura que ya tenía la iglesia y algunas de las paredes viejas; y que no había necesidad de piedra berroqueña, porque la de Pinto es muy buena.

Al llegar aquí, la documentación se interrumpe. ¿Cuál es la causa de esta falta de papeles? ¿Es que allanadas todas las dificultades las obras empezaron sin necesidad de nuevas provisiones, cartas o peticiones? ¿Es

que el tiempo y la incuria de los que a su cargo han tenido el archivo han provocado su destrucción? No sé; pero el hecho es que la última provisión es de 23 de Febrero de 1549, y el primer escrito que se encuentra después de ella lleva fecha 28 de Junio del mismo año, y esto es muy de lamentar, por cuanto que nos impide ver de una manera completa la tramitación seguida en el último documento citado; la obra está ya empezada, pues es una provisión del visitador Borovia al mayordomo de Getafe, mandándole el orden como ha de hacer los pagos de la construcción de la iglesia a Juan Francés.

Con fecha 3 de Julio de 1549 hay un escrito de Juan Francés, acusando haber recibido del mayordomo de la iglesia de Getafe, Juan Hernando Abad, 20 ducados de oro.

Este es el último documento referente a Juan Francés, que se encuentra en el archivo de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena, de Getafe.

Juan Francés—el autor de la iglesia de Getafe—es uno de tantos artistas desconocidos, humildes y obscuros, que van dejando por el mundo sus obras sin que la posteridad se preocupe de arrancarles el secreto de su existencia.

Ni en el completo índice del Centro de Estudios Históricos, ni en ninguno de los libros consultados, he encontrado noticia alguna referente a Juan Francés; varios son los artistas del mismo nombre y apellido que se encuentran, pero ninguno puede confundirse con él.

Constituye la iglesia de Getafe un amplio recinto de tres naves, sostenido por recias gigantescas columnas de estilo dórico, sobre cuyos ábacos se alza un nuevo cuerpo decorado de triglifos y metopas; la enorme robustez de estos soportes se aumenta notablemente por el colosal cilindro de piedra en que se apoyan: un ábside ochavado sirve de cabecera, y sobre el crucero se alza en pechinas una elegante cupulilla de casquete esférico, ornada de magníficas pinturas; de medio cañón, con lunetos, son las bóvedas de las naves laterales, por arista las de la central; unas y otras están sobriamente decoradas; en el coro hay una cúpula pechinada, con pinturas gemelas de las del crucero.

Vicente Gaspar

UNA EXCURSION A COLMENAR VIEJO (*)

En las vertientes meridionales de la sierra de Guadarrama, sobre un terreno pedregoso y de escasa vegetación, asiéntase la antigua y populosa villa de Colmenar Viejo. Un tren, no muy cómodo, que sale de los Cuatro Caminos, nos traslada en dos horas a la expresada villa, que dista de Madrid unos 30 kilómetros. Únicamente la iglesia parroquial resalta en el vulgar conglomerado del pueblo.

El templo al exterior, presenta los muros lisos, de sillares no muy regulares, y reforzados con varios contrafuertes; corre por las paredes una cornisa adornada con granadas.

La torre, situada al lado derecho de los pies de la iglesia, es cuadrada y de cuatro cuerpos, con chapitel.

La altura total de la misma será de unos 50 metros. En las tres fachadas de la iglesia se abren tres puertas góticas, muy parecidas entre sí, y adornadas con los escudos de Colmenar y de la casa de Santillana.

La iglesia es de tres naves, de bóvedas nervadas.

Tiene dos coros, bajo y alto.

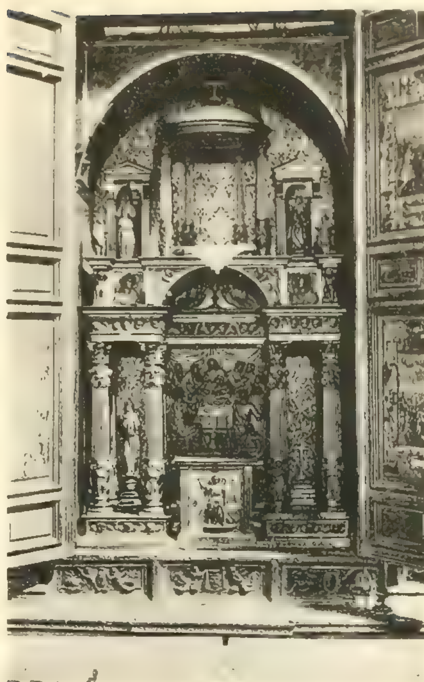
Señalamos el final del siglo XV o comienzos del XVI como fecha de la reedificación, teniendo en cuenta el adorno de bolas que semejan granadas, y que se encuentra frecuentemente en los edificios de esta época.

El retablo mayor es de estilo plateresco, si bien su disposición arquitectónica lleva en sí mayor sencillez y regularidad que otras obras platerescas, como el retablo de la capilla del Obispo, a cuyo autor tal vez se deba este retablo de Colmenar.

Consta de tres cuerpos, con relieves, grandes tableros pintados y figuras aisladas. En el primer cuerpo hay ocho columnas de orden dórico; las de los dos restantes son de orden jónico. Todas las columnas tienen

(*) Descríbense muy por menor la iglesia y retablo; sólo se copian del estudio las notas esenciales: en el trabajo figuran 6 fotografías.









Retablo mayor de la Iglesia de Colmenar Viejo (Madrid). Vista y detalles del Sagrario, abierto y cerrado, fechado en 1574. Talla de ¿Francisco Giralte?.-Pintura de Sanchez Coello, Diego de Urbina y Hernando de Avila, 1574-1579.

adornos de grotescos en la parte superior, y principalmente en el tercio inferior.

En el basamento, primer cuerpo, hay unos hermosos relieves que representan, de izquierda a derecha, *San Agustín y San Ambrosio, Los Desposorios de San Joaquín y Santa Ana, San Mateo y San Lucas, San Marcos y San Juan, Nacimiento de la Virgen y San Gregorio y San Jerónimo,* habiendo a los extremos y en el centro otros relieves de santos.

En los intercolumnios de los tres cuerpos están las estatuas de los doce Apóstoles. A sus lados se encuentran, en el cuerpo primero, las estatuas de San Francisco, San Agustín, San Benito y Santo Domingo; en el segundo cuerpo, las de San Antón, Santa Catalina y otras dos santas, y en el cuerpo superior, las de los cuatro Padres de la iglesia occidental.

En la calle central, en el primer cuerpo, hay un Sagrario, que luego describiremos. En el segundo, la *Resurrección del Señor.* En el tercero, *La Anunciación de la Virgen.* Remata el retablo un crucifijo con San Juan y la Virgen.

Tiene además el retablo seis cuadros pintados: *Anunciación, Visitación, Nacimiento, Presentación, Adoración* y *Jesús entre los Doctores.*

Dos puertas cierran el magnífico Sagrario. En la parte exterior de éstas hay cuatro relieves, que representan *La aparición a María Magdalena, La aparición a los Apóstoles en el Cenáculo, La Ascensión* y *Venida del Espíritu Santo.*

En la parte interior de las puertas hay hermosas pinturas sobre fondo dorado, representando en su mayor parte escenas del Exodo. Son 16 composiciones, desarrolladas en cuatro cuadros centrales y 12 en medio y a los extremos de los anteriores. Los cuatro centrales representan *La Pascua israelítica, El Maná, Abraham y Melquisedec* y *Los exploradores de la tierra de promisión.*

Las otras 12 representan: *El sacrificio de Isaac, Tobías y el pez, Sueño de Jacob, Lucha con el Angel,* en la parte superior. Las cuatro del centro representan: *La zarza ardiendo, La serpiente de metal, Dios y Moisés en el Sinaí* y *Entrega al pueblo de las Tablas de la Ley.* Las cuatro inferiores son: *La presentación de Moisés a Faraón, Paso del mar Rojo, El sacrificio de Elías* y *David delante del arca.*

Todas estas pinturas del interior de las puertas del Sagrario están

sobre fondo de oro y ostentan vivos colores, leyéndose en una de ellas la fecha de *1579*. Las dimensiones de las 12 composiciones pequeñas es de 20 × 12 centímetros, y la de las mayores de 70 × 50 centímetros.

En cuanto a los seis cuadros del retablo, sus dimensiones son las de 1,65 × 1,30 metros.

Muy escasos son los datos que tenemos sobre los autores del retablo mayor de Colmenar Viejo. En la obra de los Sres. Tomillo y Pérez Pastor, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, al hablar de la primera esposa de Lope de Vega, llamada doña Isabel de Alderete, se hace referencia al abuelo de ésta, D. Diego de Urbina, y de él se dice: que juntamente con Alonso Sánchez, pintor de S. M., tenía en 1574 concluída toda la pintura del retablo de Colmenar Viejo.

Este dato se confirma por los documentos que publica el tomo XI de las *Memorias de la Academia Española* (extractos de los papeles que dejó inéditos Pérez Pastor). En efecto, en el núm. 90 se habla de un concierto entre Alonso Sánchez, pintor de S. M., y Diego de Urbina, pintor, para pedir el pago del retablo que han pintado para la iglesia de Colmenar Viejo. Este concierto está fechado en Madrid a 24 de Marzo de 1574, ante Cristóbal Riaño.

Con el número 201 aparece otro documento, que viene a confundir más que a esclarecer el anterior. Es este documento un poder de Alonso Sánchez Coello, pintor de S. M., y de Hernando de Avila, pintor, a Santos Pedat, pintor, para cobrar del cura de Colmenar Viejo todos los maravedises que se les deben de la obra del retablo de la iglesia de dicha villa, que están haciendo y en cuenta de lo que hayan de haber por dicha obra. Lleva este poder la fecha de 31 de Marzo de 1583.

Como se desprende de la simple lectura de estos documentos, existe entre ambos contradicción manifiesta, pues en el primero se afirma ser el retablo obra de Alonso Sánchez y Diego de Urbina, que lo tenían terminado en 1574, mientras que en el segundo documento se atribuye la misma obra a Sánchez Coello con Hernando de Avila, quienes en 1583 no han terminado aún su trabajo.

Para nosotros la explicación de esta contradicción está en que dichos documentos se refieran a partes distintas del mismo retablo. Ya notamos cómo en una de las portezuelas del Sagrario se leía, por su parte interior, la fecha de 1579, que, si como es natural, se refiere a la fecha de su pintura, no pudo ser esta obra de Alonso Sánchez y Diego de Ur-

bina, que tenían terminada ya su obra en 1574. La pintura, pues, del Sagrario, pudo realizarla Alonso Sánchez en compañía, no de Urbina, sino de Hernando de Avila, en fecha posterior al 1574. Este Hernando de Avila siguió trabajando en Colmenar Viejo, pues en 1594 y 25 de Agosto hay un poder de Hernando de Avila, pintor, a Alonso Vallejo, escultor, para que en nombre de ambos se pueda concertar y hacer el retablo de la ermita de Nuestra Señora del Rosario de la villa de Colmenar Viejo.

Nada hemos dicho relativo al autor de la talla y ensamblaje del retablo de Colmenar Viejo, y es que los documentos no hacen referencia alguna al mismo. No obstante, conjeturas bastante probables, nos llevan a suponer sea éste Francisco Giralte, escultor de gran fama en aquella época.

DIOSDADO GARCÍA ROJO, PBRO.

El platero Francisco Alvarez, autor de la custodia del Ayuntamiento de Madrid (*)

No podemos ni siquiera intentar hacer una biografía del platero que nos ocupa. Son tan èscasos los datos acerca del mismo, se encuentran tan dispersos, que únicamente podremos esbozar la silueta del artista tomando noticia de tal autor y rebuscando en los documentos.

Este es el primer trabajo que se hace sobre Francisco Alvarez; como madrileños debe interesarnos, aunque sólo sea por ser el autor de la custodia que conserva nuestro Ayuntamiento.

La primera noticia que del orfebre tenemos es de 1552; estaba Francisco Alvarez en Cuenca, donde fué a tasar la custodia que para aquella catedral hizo Becerril.

En 2 de Enero del referido año aparece Francisco Alvarez juntamente con su compañero de profesión Francisco Leal, como fiador del pintor Diego de Urbina, quien se comprometió a pintar el retablo de la iglesia de El Casar.

El 19 de Agosto de 1556 concierta Francisco Alvarez con doña Leonor de Vargas un sillón de plata.

De 1566 tenemos interesantes noticias: el Ayuntamiento de Madrid recibe autorización de S. M. el Rey D. Felipe II para concertar con Francisco Alvarez una custodia y unas andas de plata para el Santísimo.

El Concejo acuerda que la custodia que había hecho Francisco Alvarez para la iglesia de Los Parraces se adquiera. Tal custodia pesaba más de cincuenta marcos, y costó a "veinte e cinco ducados cada marco de hechura".

(*) Parte de los documentos utilizados en este trabajo, son de antiguo conocidos. Cambronero, en la *Revista Contemporánea* (30 de Abril 1898, págs. 185 y 55), cuenta donosamente lo sucedido fingiendo una conversación tenida por el orfebre, Lope de Vega y León Leoni, un domingo de Noviembre de 1570. Vid. también un artículo acerca de la custodia de Madrid, en el *Semanario Pintoresco*, tomo II, pág. 151. Es estudio de gran extensión, cópianse todos los documentos alegados guardados, unos en el Archivo Municipal, *Libros de acuerdos*, otros en Simancas.

El acuerdo del Concejo es fácilmente explicable. La parroquia de Los Parraces se trasladaba a la Corte; por lo tanto, el Ayuntamiento se economizaba la custodia. Pero en cambio ordenaba al platero que hiciera unas andas de plata para dicha custodia.

En el Libro de Acuerdos del Ayuntamiento de Madrid, donde se encuentra el acuerdo, tenemos una curiosa observación, que nos indica el concepto en que era tenido nuestro artista por sus contemporáneos. Allí se dice lo que textualmente copiamos: "Francisco Alvarez, platero que en su arte es de los mejores plateros destos reynos."

El 25 de Febrero de 1566 da un modelo, con arreglo al cual deberán hacerse las andas.

El 16 de Octubre de 1566, el Ayuntamiento acuerda que se paguen a Francisco Alvarez lo que se le adeudaba por su trabajo en las andas de plata.

Otro curioso documento, que por cierto no cita ni siquiera extracta el Sr. Pérez Pastor, es en el que el Ayuntamiento reconoce a Francisco Alvarez que debe hacer un modelo para las andas de plata, pues "no es justo hacer una obra tan grande sin hacer modelo para ella". Dicho modelo lo hace nuestro platero, gratis; únicamente le ayuda la villa en 15 ducados.

Vemos por la documentación que en esta fecha no era todavía Francisco Alvarez platero de la Reina Isabel de la Paz; al menos en ninguno de los documentos se le tiene por tal. En cambio, en los posteriores ha de citarse muy a menudo, al tratar del artista, como uno de sus méritos el ser platero de la Reina.

Otro dato que corrobora nuestra afirmación es que en los documentos que figuran en el Archivo de Simancas, los más antiguos en que se cita a Francisco Alvarez, todos ellos son posteriores a la fecha de 1566. Después es cuando en la prosa del Concejo madrileño veremos cómo al hablar de nuestro artista se dice que es artífice palatino; observaremos también cómo el mismo artista, al tratar con el Ayuntamiento, nombra a Correa, otro platero de la Corte, para que le represente. En el mismo año de 1566 era ya platero de la Corte. Así lo atestiguan los asientos de libranzas del Archivo de Simancas, en la sección correspondiente a Casa Real. Desde Agosto de dicho año hasta Diciembre del mismo figuran las libranzas al platero Francisco Alvarez. El 21 de Septiembre de 1567 se le libra la cantidad de 6.000 maravedís, por los trabajos realizados en

los seis primeros meses de tal año como platero de la Reina Isabel. La cantidad, pues, que oficialmente cobraba por los trabajos que había de realizar era de 12.000 maravedís anuales.

Si Francisco Alvarez no hubiera construído la custodia de Madrid, acaso su nombre ni siquiera sería citado por los tratadistas.

La custodia fué convenida con el artista el 13 de Noviembre de 1565, según afirma el Conde de Polentinos; pero no llegó a terminarse hasta el año de 1568.

Lo convenido con el Ayuntamiento era que debía cobrar NUEVE ducados por la hechura de cada marco de plata de los que fueran empleados en la custodia. El peso total debía ser de DOSCIENTOS marcos de plata. Uno de los acuerdos es advertirle al platero que en la obra que ha de realizar no utilice mala plata.

Comiénzase la magna obra y resulta que los 200 marcos no son suficientes; pide Alvarez mayor cantidad por el trabajo y plata. En el Libro de Acuerdos del matritense Concejo consta la negativa del Ayuntamiento, quien le contesta diciéndole que "obre conforme al asiento". Alvarez no se conforma con la resolución, que perjudicaba sus intereses y acudió al Consejo Real.

Entretanto, el día del Corpus se aproximaba, y Alvarez estaba dispuesto a no permitir salir de su casa la custodia si no le era abonado lo que él consideraba justo.

Ante la gravedad del caso - para las creencias santas de la época en que esto se desarrollaba constituía un verdadero conflicto de orden público—reúnese el Concejo y se acuerda que salga en la procesión la custodia, y que, pasado el día del Corpus, vuelva a casa de Alvarez.

Pasadas ya estas cosas, resuelto el conflicto, nombra el Ayuntamiento comisarios que habían de entender en la obra realizada por Francisco Alvarez; entre ellos figura Cereceda el regidor, y se acuerda consultar a letrados y plateros, "los mejores de la Corte", para entre todos dictaminar si cumplió el artista, y si así no fuera, protestar.

Por fin todo tiene armónica solución. Se reconoce que Francisco Alvarez se excedió en doce marcos de plata; se reconoce, asimismo, que este exceso es útil para la obra, y se acuerda que se le paguen nueve ducados por el exceso.

El año 1716 se hizo el viril para la custodia, que costó 7.290 reales y cuartillo de vellón.

En el mismo año de 1568 se le entrega, como platero de la Reina, la cantidad de 294.503 maravedís para hacer un bufete de plata y otras cosas para el servicio de S. M.

Hasta mediados del año de 1569 figura en las cuentas de Casa Real Simancas (Archivo de), cuentas que se refieren a Francisco Alvarez.

En 1576 tenemos interesante noticia sobre el artista. Refiérese ésta a la amistad grande que ligaba a Francisco Alvarez con un gran escultor de su época: nos referimos al testamento de Francisco Giralte. Allí reconoce Giralte que tuvo con nuestro artista "quentas de dares e tomares", y es tan ilimitada su confianza, que declara que todo cuanto él diga y afirme que se le debe le sea abonado. "Y que lo él dijere y declarase sea."

Giralte, al nombrar testamentarios, además de su hijo, nombra a Francisco Alvarez el 26 de Marzo de 1576.

¿Cuándo contrajo matrimonio? ¿Con quién? Lo ignoramos; ningún documento, ni ninguna cita hemo visto sobre el particular. Sin embargo, hay noticia de un hijo de nuestro artista.

El 27 de Septiembre de 1576, en un pleito suscitado por los herederos de Giralte, declara un Francisco Alvarez, de quien se hace constar que es "hijo de Francisco Alvarez, platero, vecino de la villa de Madrid, y de catorce años de edad".

El 30 de Septiembre de 1576 muere el artista glorioso; en el mismo día testó. Se le entierra en la parroquia matritense de San Miguel de los Octoes.

De las varias descripciones hechas de las custodias, debidas a Francisco Alvarez, las dos mejores son: la de D. Antonio Ponz, en su *Viaje de España*, y la del Conde de Polentinos, en el BOLETÍN DE LA SOCIEDAD DE EXCURCIONES (1912; pág. 249), en que también se publicó reproducción.

La custodia hemos podido admirarla en el Ayuntamiento; hubiéramos deseado obtener fotografías de los detalles de la misma, pero aunque lo intentamos, ha sido totalmente imposible por las especiales condiciones de luz en que se encuentra en la actualidad colocada.

CAYETANO ALCÁZAR

UNA OBRA IGNORADA DE JUAN DE HERRERA (*)

(La torre de la Colegiata de Pertusa)

Obra de Juan de Herrera, hasta ahora desconocida en absoluto, es la elegante y severa torre de la Colegiata de Pertusa (Huesca). Cuando Quadrado visitó la antigua villa, quedó admirado de que tan valiosa joya apareciese en aquellos retirados lugares. Nada se sabe de su autor—dice—, pero su estilo tiene la majestad de las obras de Herrera.

El Archivo de la iglesia colegiata fué destruído por los invasores franceses, lo cual constituye una gran pérdida para el arte, pues no sólo desaparecieron documentos que podrían darnos noticias interesantísimas de la torre, sino que por esta causa ignoramos quiénes fueron los autores del primoroso retablo y de los magníficos cuadros que se conservan en la sacristía y en la cripta de la iglesia.

Sólo un documento interesante se salvó de la destrucción, y es un privilegio firmado por Felipe II al pasar por dicha villa, en dirección a las Cortes de Monzón.

Recordemos que como aposentador que era, Juan de Herrera precedía al Monarca en sus viajes; y si examinamos el estilo de la torre, veremos cuán parecido es al de las demás obras del insigne arquitecto. Una tarjeta esculpida que hay en el primer cuerpo de la obra, lleva la fecha de 1575.

Que tenga relación con la construcción que nos ocupa, nada hay en el Archivo de la iglesia parroquial.

Sin embargo, en el Archivo de protocolos del notario de la villa don Juan de Mur, y buscando noticias de un tríptico flamenco, hallé una nota que decía: "Pleito que hubo entre el Cabildo de la iglesia de Santa María y Juan de Herrera, por no haber terminado la obra de la torre de

(*) Desglósanse estos párrafos de un largo estudio biográfico del arquitecto del Escorial: en él se recogen cuantas noticias de su vida y obra se conocen. Ilustra el trabajo la fotografía que se reproduce.



Fot. [illegible] Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Torre exágona de Fertasa (provincia de Huesca), fechada en 1575, y obra del arquitecto del Escorial JUAN DE HERRERA, m. por 1530 † 1597.

la dicha iglesia" (1). Esta nota esclarece todas las dudas que acerca del autor de la torre pudieran ofrecerse. En efecto; la obra quedó sin terminar en el siglo XVI, y todavía no se ha completado la construcción, como puede verse por la adjunta fotografía.

La torre es de sillería, de planta exagonal y está separada de la nave de la iglesia. Fórmanla cuatro cuerpos, pero lo truncado del remate demuestra que el proyecto fué construirla mayor, cosa que está de acuerdo con la nota del Archivo de protocolos.

Los ángulos de los cuerpos están flanqueados por esbeltas columnas, que son dóricas en el primer cuerpo, jónicas en el segundo y corintias en el tercero. Una cornisa del mismo orden que los capiteles separa unos cuerpos de otros. El último cuerpo no tiene columnas, y está destinado a campanario. En el primer cuerpo y en el centro de la cara encuadrada por las cornisas y las columnas hay medallones, dentro de un marco, que contienen bustos de santos. En el segundo, grandes efigies de santos colocadas dentro de un nicho cuadrado también y rodeadas de adornos tan maravillosos, que recuerdan la delicadeza de lo plateresco.

¿Cómo Herrera, cuyas obras son de una austeridad pasmosa, usó decoración plateresca en esta torre, habiéndose propuesto, como él decía, desterrar de la arquitectura las formas bárbaras de lo gótico?

Es fácil que él fuese únicamente el autor de la traza y que otro arquitecto se encargase de la construcción de la obra. Pero siendo así, ¿cómo el Cabildo de la iglesia acusa a Herrera y no al otro arquitecto de no haber terminado la obra? A esta pregunta no puedo contestar por ahora.

Tal es la torre de la Colegiata de Pertusa, que forma un verdadero contraste con el resto de la construcción de la iglesia.

AUREA LUCINDA JAVIERRE Y MUR

(1) No incluyo copia del documento, porque entonces me limité a tomar la nota y ahora me ha sido imposible obtenerla.

DOS PINTURAS VALENCIANAS

(NOTAS DOCUMENTALES)

SANTO TOMÁS DE VILLANUEVA CON DOS COLEGIALES.—Esta admirable pintura, que se guarda en el colegio Mayor de la Presentación, fundado por el santo Arzobispo, es de los cuadros valencianos más españoles, y pudiera decirse, más velazqueños, con no deber ni poder deber nada, a la influencia del autor de *Las Lanzas*. Su autor, pasa por ser Francisco Ribalta desde la publicación de la *Historia de Santo Tomás de Villanueva,* de Monseñor Dabert, traducida por D. Amalio Vila (Valencia, Miguel Gimeno, 1902). Figuran en la traducción algunos apéndices; en uno de ellos, pág. 489, se lee el recibo del pintor con errores de copia; he aquí en serie las notas documentales inéditas que pude reunir, encontradas en el Archivo de la Catedral de Valencia:

Libro de fábrica de la Seu desde el año 1609 al 1617, n.º 1,392 del Archivo-Administració de | la Fábrica de la Seu | de Valencia del any | 1616 en 1617.

Folio 29 en el capítulo "Dates extraordinaries", se lee:

Ribalta Pinter. A Francisco Ribalta pintor per un cuadro | que a fet del señor don Thomas de Vilanova | peral collegi per orde del molt illre. Capitol | consta del albara fol 49.. XXXXV ls.

En el mismo libro, folio 49 vuelto:

†

digo io Franco ribalta pintor que e resebido | del sobredicho mosen Avila coranta y cinco libras | por el valor de un cuadro que e echo del señor | don tomas de villanueva que el Muy ilustre cabildo dela Seu a dado al colegio y por | ser verdad ise el presente de mi mano a | 24 del mes de agosto de 1616......... 45 ls.
ab provisio rebuda a 16 de agost 1616.





Fot. de Cardona. [illegible]pia de Hauser y Menet. Madrid

FRANCISCO RIBALTA (n. [illegible] † 1628). Santo Tomás de Villanueva, [illegible] de [illegible] y [illegible] de su Colegio de la Presentación, cuadro del año 1616, conjunto y detalle.

2. × 1, 25 M.

En el folio 28 vuelto del mismo libro, en el capítulo "Dates extraordinaries":

Daurar la guarnicio del quadro de Sr. don Thomas.

Item Pose en data tretse lliures que he pagat a Cristofol | Rondon Pintor per haver daurat la guarnicio | del quadro del señor don Thomas de Vi | llanova per al Collegi consta de albara fol 46............. XIII ls.

En el mismo libro, folio 46, se lee:

digo yo cristoval rondon pintor | confieso aver resibido del sobre | dicho mº avila trese libras | y son por el dorado de la guarnision | del quadro del Señor don tomas | de villanueva que los Señores | canonigos an dado a los co | legiales del señor don tomas | y por la verdad, yse aser el | presente de mano propia y fi | rmado de la mia a 22 de | julio 1616... 13 ls.

Cristoval Rondon
(Está Rubricado.)

Que el cuadro que estos papeles documentan es el hoy conservado, pruébalo un asiento del inventario hecho en la *visita* del 30 de Octubre de 1670 (única conservada en el citado Archivo, legajo 2, núm. 27, cajón 5), donde se describe así:

...Item en front de dita capella un altar del | Pare sant Thomas de Vilanova ab un | quadro del dit sant, al oli ab dos collegials | pintats al Viu hu a cada costat lo | qual se feu a gastos y despenses del Illustre | Capitol e Canonges dela Sancta Iglesia | Metropolitana de la present ciutat Lo qual | te Unes columnes grans de La guarnicio dau | rada per quant La antiga es possa | en lo quadro de la cena del señor que | está en lo refetor.............................

Queda, pues, demostrado, que el soberbio cuadro que por primera vez publicamos, es obra indudable de Francisco Ribalta.

En los mismos papeles encontramos la documentación de un retrato del venerable Simó, obra del mismo pintor.

En el citado libro, folio 67 vuelto:

†

Extraordinari tres quadros del pare mossen simo.

Yo Franco Ribalta pintor, confes a ver Rebut | del sobre dit mosen genon avila cexanta | lliures per tres quadros del padre mosen cimo | per sa santedat y per sa magestad y per al | duc de lerma los cuals fi per or del molt | inlustre capitol de la seu de valensia fet | per propia ma a 24 de gener 1613..... 60 ls.

franco Ribalta
pintor

El cuadro de las Almas del colegio del Patriarca.—En el altar de la capilla de la comunión del colegio del Corpus Christi se conserva esta singular pintura; en la revista *El Fénix* (núm. 63 del tomo III, 13 Diciembre de 1846, pág. 161), J. M. Zacarés, dijo del cuadro lo siguiente:

"Representa..... a las almas presentadas por los ángeles a los pies del Altísimo después de purificadas en..... el purgatorio.....; todas sus partes revelan el pincel de Federico Zucaro, que lo pintó en Roma por la cantidad de doscientas cincuenta libras valencianas."

Terminante es la noticia, pero a pesar de ella, al Sr. Tormo hubieron de ocurrírsele dudas; ni el dibujo es el propio del famoso pintor del Escorial, que tanto disgustó a Felipe II, ni el colorido recuerda sus pinturas. Además, en la iglesia arciprestal y en San Agustín de Castellón, hay repeticiones del cuadro, obras indudables de Ribalta.

Mi intento de encontrar la documentación del cuadro ha fracasado; ni en los inventarios, ni entre los recibos, logré mención alguna; sólo en el *Libro menor n.º 5 de la casa y hazienda del Ilmo. señor don Jvan de Ribera Patriarcha de Antiochia empezado en Henero de 1601*, al folio 41 se lee:

"..... en 5 de mayo 295 libras por 200 ducados de oro que el dotor Luis de Córdova dió en Roma a los pintores, a q^ta^ de los quadros que pintavan para el collegio las cuales se pagaron a Marco Antonio Figino y Romano Museti.

„en 6 de diciembre 477 libras..... por unos retratos q̄ ha imbiado el canónigo Córdoba de Roma para el collegio....."

No encuentro noticia de estos pintores si lo son: un Ambrosio Figino, pintor lombardo, trabajaba por este tiempo en Italia. Queda, pues, en problema quién sea el autor del cuadro de las *Almas*.

Francisco TALÓN

EL PINTOR ANTONIO BISQUERT (*)

DISCIPULO DE RIBALTA

Limitadas en verdad son las noticias que de la vida de Antonio Bisquert se tienen, y que son las consignadas por Ponz (1), deducidas de "los cinco libros de la parroquia de San Martín. Antonio Pisquert (sic) nació en Valencia, y sus padres fueron Gabriel y Susana Vandes. Vino joven a establecerse en Teruel, por los años de 1620, y se casó con Francisca Arauz, de quien tuvo dos hijos y tres hijas, habiendo muerto en 1646"; en cuyo texto, sin duda apoyó Pruneda sus noticias, sin más que añadir: "Atribúyese la muerte de Bisquert a la melancolía que le produjo el haber intentado inútilmente reproducir la citada..... copia" del cuadro de Rubens *La Adoración de los Reyes.*

Y a esto se reduciría la parte biográfica, si la firma del San Joaquín (que Ponz no debió ver) y el hallazgo de tres contratos de Comanda no obligasen a ciertas consideraciones.

Indica la primera Comanda un préstamo, anticipo o pago de, o para algo que no se menciona; entre el pintor, su esposa y su cuñada María Arauz, receptores, y un D. Faustino Cortés de Sangüesa, Vizconde de Torres Secas, prestante de dos mil sueldos jaqueses, llevando el contrato la fecha de 17 de Enero de 1632. Sabemos por tal documento que, a la fecha del mismo, ya estaba casado Bisquert.

La segunda Comanda, que es a la vez capitulación, acredita que un Fray Gabriel Martín, religioso trinitario, encarga a Bisquert, y éste se compromete a ella, la restauración, en ornato y pinturas, de un retablo "de

(*) Las firmas de los cuadros de Bisquert aquí publicadas, fueron reconocidas y copiadas, por D. Juan Cabré y Aguiló, en su *Catálogo Monumental de Teruel,* no editado todavía, pero entregado en el Ministerio de Instrucción Pública en 1910. No se publican por la consabida falta de espacio, ni la minuciosa descripción de las pinturas, ni los documentos inéditos: acompañan al trabajo tres fotografías.

(1) *Viaje de España,* tomo XIII.

la virgen del remedio", mediante pago de una cantidad en tres plazos, siendo la fecha de este contrato de 30 de Marzo de 1632. La modestia de Bisquert se revela en que se dedicaba a restaurador en pintura y dorado.

Por último, la tercera Comanda es de préstamo con fiador, a Bisquert, por el capítulo de racioneros de la parroquia de Santiago, otorgado el documento en 29 de Mayo de 1639 y cancelado en 1642.

A esto, y a las noticias valencianas que adelante se aducen, hay que añadir la firma en 1628, del retablo de las once mil Vírgenes, y la del de San Joaquín, de la Iglesia de San Pedro, que dice así: INVENTOR ANTO BISQVERT ET PINXIT 1646.

Ahora bien, relacionando estos documentos con el extremo de la fecha del fallecimiento, 1646, y la del cuadro de San Joaquín 1646, resulta que en su última pintura revélase pulso de hombre en plenitud de facultades profesionales, y relacionando esto con lo de que "vino joven a establecerse en Teruel por los años de 1620", Bisquert no debió de pasar de los cincuenta y seis a los sesenta años de vida, cuando más, quedando así reducida la fecha desconocida de su nacimiento a margen más estrecha, no ya del último tercio del siglo XVI, ni siquiera del último cuarto, sino muy alrededor de la última decena de dicha centuria; que debió casar alrededor de la fecha de pintura de *Las once mil Vírgenes;* que sobre pintor fué o tuvo bastante de dorador, y, por último, que "el juzgo que estaría en Italia, o que fué uno de los buenos discípulos de Ribalta en Valencia", de Ponz, resulta, más que dudoso, negativo en su primer concepto, y cierto en su segundo.

Negativo en su primer concepto, porque si en los viajes no sólo se perfecciona lo que se aprende en los libros, sino que se aprende, viendo; resultando así mayor o más firme ilustración; la de Bisquert no se revela grandemente en su último cuadro en la indumentaria de la Virgen niña, vestida a la usanza de Teruel, en familias acomodadas del siglo XVII, con adorno de valona y delantal amplio y largo, sobre corpiño y falda ampulosa.

En resumen: que Bisquert vivió en Teruel el lapso de tiempo entre 1620 y 1646, reduciéndose el espacio de su obra conocida a diez y ocho años, correspondiendo la primera fecha a 1628. Y en cuanto a la causa, si no determinante, influyente de su muerte, no pasa de ser una tradición de relativa verosimilitud, ante el *inventor* de la firma de San Joaquín.

Veámoslo: la copia del cuadro de Rubens, hecha por Francisco Jiménez, de Tarazona, a lo que parece, por encargo de persona perteneciente a las casas ducales de Villahermosa o de Luna, debió ser traída a Teruel hacia 1645, siendo, desde luego, reconocida como copia. No es inverosímil suponer el desagrado con que Bisquert, monopolizador de la pintura en aquel entonces en Teruel, viera la copia y escribiera su *inventor,* como protesta, en la firma de *San Joaquín.* De no ser para esto, pudo serlo para distinguir su obra de otra del mismo título, que por aquella fecha, o antes, había pintado para la Colegiata de Alcañiz, donde se conserva, uno de los Espinosas, probablemente Jerónimo Jacinto, "el más famoso", según D. Elías Tormo, de los discípulos de Ribalta.

Esto en lo que se refiere a la estancia de Antonio Bisquert en Teruel; relativo a su estancia en Valencia, sólo se han podido adquirir dos datos: primero, Antonio Bisquert aparece matriculado en el Colegio de pintores de Valencia el 27 de Septiembre de 1606; segundo, figura en un documento de Valencia con fecha 11 de Febrero de 1617 (1).

OBRAS DE BISQUERT

Retablo de Santa Ursula o las once mil Vírgenes

Representa a la Santa, seguida de sus múltiples compañeras, en el momento de marchar con ellas a embarcarse para arribar a las "costas de aquella parte de las Galias que se llamó Armórica", a contraer matrimonio la Princesa Ursula con el Príncipe bretón cristiano Conan, y sus compañeras, con los oficiales del ejército del citado Conan, Gobernador de Armórica.

Aparece en primer término, a la derecha, una monja carmelita (la que encargó el cuadro, la devota de la Santa), figura ajena al asunto, con las manos cruzadas y en actitud de devoción.

Este cuadro tiene la fecha y firma siguientes:

1628, PINXIT ANTONIVS BISQVERT

El lienzo visible ofrece la medida de 1,95 metros de altura × 1,38 metros de anchura.

(1) Archivo de investigaciones históricas, año 1911; tomo II, páginas 515 y 526. *Un Colegio de pintores en Valencia,* por D. L. Tramoyeres Blasco.

Banco del retablo.—Está compuesto de cinco cuadritos en lienzo: el central representa al divino Maestro, teniendo delante el cáliz y en la mano derecha la hostia. A la derecha, San Francisco de Asís, y a la izquierda Santo Domingo de Guzmán en pie (0,41 metros de altura × 0,36 metros de anchura); el de *San Pablo* y *San Pedro* (medida 0,34 × 0,19 metros).

En el remate central del retablo hay un lienzo de 0,54 × 0,50 metros: *El Padre Eterno.*

Estuvo en la capilla izquierda del crucero de la Catedral hasta 1888 en que, por acuerdo del cabildo, se trasladó al sitio que actualmente ocupa, tras el coro y en el centro de su nave.

El descendimiento. Cristo muerto en los brazos de María

Lienzo de 1,17 metros de altura × 0,54 metros de anchura, y que está firmado así: ANTN.º BISQUERT, sin más data. Este cuadro, al decir de Ponz (XIII, pág. 107), "es repetición..... en pequeño del quadro grande que Sebastián del Piombo pintó y posee S. M." D. Elías Tormo, en la *Revista crítica hispanoamericana* (II, n.º 1.º), apuntaba que sería interesante saber si el *Descendimiento* de Piombo del Ermitaje es el que estuvo en Madrid, y para ello, el término de comprobación sería la copia de Bisquert. Hecha la comparación con el cuadro de San Petersburgo, publicado en la pág. 101 de la monografía de Piombo, de G. Bernardini (Bérgamo, 1908) puedo afirmar que ambas pinturas nada en su composición tienen de común.

Orlan este cuadro 14 de menor varia extensión.

Banco.—De izquierda a derecha: *San Carlos Borromeo* (0,53 metros × 0,28), *Santiago Apóstol* (0,53 × 0,24 metros), *Un Cardenal, religioso africano* (0,24 × 0,10 metros); en el centro: *La Oración del Huerto* (0,25 × 0,59 metros), *San Benito* (0,24 × 0,10 metros), *San Vicente mártir* (0,53 × 0,24 metros) y *San Agustín* (0,53 × 0,28 metros).

Los cuadritos laterales de bajo a alto son, a la izquierda del observador: *San Miguel* (0,41 × 0,14 metros), *Santa Mónica* (0,41 metros × 0,14) y *El Papa San León* (0,25 × 0,12 metros), y los de la derecha: *San Rafael, Santa Emerenciana* y *San Francisco de Asís,* análogos, respectivamente, en las medidas a los anteriores.

El cuadro que remata el retablo representa a *Cristo muerto pendiente de la Cruz.*

Está colocado en la primera capilla, a la derecha de la puerta de entrada de la iglesia de Santiago.

Altar de San Agustín

Pinturas del Banco.—Son tres, de izquierda a derecha: la primera, *San Miguel Arcángel luchando con el dragón;* la segunda, *La Oración del Huerto,* y la tercera, *San Bernardo.* Miden, respectivamente, estos tres cuadritos apaisados: 25 × 41 centímetros de altura por anchura los dos extremos, y 25 por 59 centímetros el del centro.

Centro del retablo.—Contiene siete pinturas; de izquierda a derecha, *Santa Lucía* y *Santa Catalina mártir* (34 × 8 centímetros), *San Jerónimo penitente* (86 × 31 centímetros), *San Agustín de pontifical* (94 × 48 centímetros), *Santa Mónica orando* (86 × 31 centímetros) y *Santa Marta* y *Santa Bárbara* (34 × 8 centímetros), en la pestaña.

Dos cuadros: el bajo, *Cristo pendiente de la Cruz y contemplado por una de las Marías y San Juan.* Mide este lienzo 54 centímetros × 57. El cuadrito superior tiene enmarque triangular y representa a *El Padre Eterno apoyando la mano izquierda sobre un globo* (base 35 centímetros, lados 28 centímetros).

Ninguno de los lienzos indicados tiene firma, pero todos dicen al observador el nombre del autor, pues la mayor parte son repetición de otros que orlan lienzos de mayor extensión ya citados.

Está colocado en la sacristía de la iglesia de San Martín.

Santa Teresa

La Santa Doctora, sentada ante su mesa de estudio, se dispone a escribir.

Aparecen en el primer término del lienzo dos figuras (la de los devotos donadores): la de la izquierda, derecha del observador, con traje de beneficiado o canónigo de la época del cuadro, y la del lado opuesto con hábito de carmelita, teniendo un crucifijo en la mano izquierda, sobre cuyo antebrazo cruza el de su derecha; ambas figuras están arrodilladas, en actitud contemplativa la última, y orante la primera.

El cuadro que se acaba de reseñar no tiene firma de autor, pero si el nombre de la que lo encargó, en el anteborde del lienzo, donde se consigna SOR CATHARINA DE S. GERONIMO. Este cuadro, que mide 1,93 metros de altura × 1,40 metros de anchura, es sin género de duda el más inferior de Bisquert.

Está colocado al lado de la Epístola del altar mayor de la iglesia de San Martín, en la capilla de frente a la sacristía.

San Joaquín

El anciano de continente patriarcal, conduce paternalmente de la mano a una jovencita.

Al borde del ángulo bajo izquierdo del cuadro aparece arrodillada una joven, con las manos cruzadas sobre el pecho y como en actitud de devoción (la donadora).

Mide este lienzo 1,62 metros de altura × 1,22 metros de anchura, y está firmado de la siguiente manera: INVENTOR ANTO BISQVERT ET PINXIT 1646, siendo de advertir acerca de dicha firma que, a pesar de su claridad de signos, sin una observación paciente a determinada luz de la entrada de la tarde, no es posible distinguirla.

Cuadros del Banco.—Son dos, que representan, uno, al Bautista arrodillado. El otro cuadrito representa a la Magdalena, contemplando a Jesús en la cruz. Ambas tablas, apaisadas, miden 0,45 metros de altura × 0,76 metros de anchura cada una.

Retablo.—Es un sencillo modelo de estilo Renacimiento, con alas o pestañas de sirena. En el basamento de sus dos columnas tiene en relieve el escudo de rica hombría de la familia turolense de los Aguavera: jarra bajo yelmo.

Está en la iglesia de San Pedro.

JULIÁN M.ª RUBIO





La Magdalena arrepentida y la Magdalena a los pies de Cristo, lienzos del retablo mayor de Getafe donde trabajaron, de seis cuadros ANGELO NARDI, dos JUSEPE LEONARDO y dos FELIX CASTELLO, sin que los documentos (de 163[illegible]) indiquen cuáles fueron los de cada uno.

Pinturas de la iglesia parroquial de Getafe

No son muchos los que se han ocupado de las pinturas de la iglesia parroquial de Getafe, y los pocos que lo han hecho no han llegado a fijar con exactitud quién fué el autor de las pinturas que existen en los retablos de dicha iglesia.

Ponz (1), al hablar del altar mayor, dice: "Las pinturas que hay en el altar son todas muy bellas, del racionero Alonso Cano: representan asuntos de Santa María Magdalena. Las principales son quatro quadros grandes, sin contar otros muchos pequeños.

Las pinturas de los altares colaterales, dedicados al Niño Dios y a Nuestra Señora de la Paz, son asimismo bellísimas y del expresado Cano."

Ceán Bermúdez (2) y Schubert siguen a Ponz.

Madoz (3): "Tanto en la iglesia cuanto en la sacristía hay muy buenas pinturas, debidas al célebre artista Claudio Coello y otros de gran nota."

La *Guía diocesana de Madrid y los pueblos de su provincia*, año 1914, dice son de Cano las de la sacristía, y añade: "En los retablos de los altares hay originales de Claudio Coello."

D. Juan Francisco Gascón (4): "La sacristía—dice—es de un gusto y mérito inapreciable. Magnífica cajonería de roble tallado recorre toda la extensión del rectángulo que la forma, y seis excelentes cuadros de muchísimo valor artístico adornan sus paredes, dos de ellos originales de Velázquez. Hay una Magdalena que vale por toda la sacristía, con valer ésta mucho. El altar mayor es rico en pinturas."

Stirling (5), no contento con atribuir a Alonso Cano las pinturas del altar mayor, llega hasta a describirlas bastante bien diciendo: "La enor-

(1) Ponz, *Viaje de España*, Carta I, págs. 9-10.

(2) *Diccionario*, I, pág. 221.

(3) Madoz, *Diccionario estadístico histórico de España*, tomo VIII, pág. 397.

(4) *Crónica general de los pueblos de Madrid*, tomo X, "Getafe", pág. 85.

(5) Stirling, *Annals of the artists of Spain*, tomo II, pág. 800.

me iglesia de ladrillo de Getafe, pueblo situado a dos leguas de Madrid, en la carretera de Toledo, encierra nada menos que seis grandes cuadros, cuyo asunto es la vida de María Magdalena, y que todavía adornan el hermoso retablo del altar mayor, para el que fueron pintadas por Cano. En el primero se ve a la hermosa penitente cubierta con un manto de seda amarillo y de armiño; sus ojos, rojos por el llanto. Arranca las joyas de su pelo ambarino; un abigarrado gato, extremadamente bien pintado, acecha debajo de una mesa; un arco permite ver la vista de un lindo panorama. El segundo la representa lavando los pies a Nuestro Señor en el banquete de los fariseos. El tercero, visitando su tumba, y el cuarto, arrodillada delante de Él en el jardín. En el quinto está sentada a la orilla del mar, cuando Jesucristo se dirige a la multitud. En el sexto, vestida de blanco, sube al cielo llevada por ángeles. La última serie, de asunto simpático, está pobremente ejecutado, y es probablemente obra de algún aprendiz inexperto; el segundo y el cuarto sobresalen del resto y están pintados en el mejor estilo de Cano. Hay gran vigor y variedad de concepción en las figuras del corpulento Simón, que está cubierto con un turbante, y en las de sus convidados. El trazado de la figura de Nuestro Señor en el jardín es notable.

„Unas cuantas pinturas, también de la misma mano, enriquecen dos de los altares laterales de esta iglesia, visitada a la ligera. Son pinturas de santos, aislados la mayor parte. El mejor es un *Ecce-Homo* pintado en la puerta de un pequeño tabernáculo y estropeado por los arañazos de la llave.“

En efecto, de los seis lienzos grandes del retablo del altar mayor, los dos mejores, como Stirling dice, son el segundo y cuarto, o sea el que representa el banquete, en el que la Magdalena lavó los pies al Salvador, y el que tiene por asunto a la Magdalena arrodillada delante de Nuestro Señor. Mas no es cierto sea obra el retablo de Alonso Cano, sino de otros artistas, según consta en el Libro de Fábrica, fol. 176.

"Digo yo Jusepe Leonardo que me obligo de dar dos pinturas de dos varas y media de alto y vara y media de ancho, de la vida de la Magdalena segun la memoria que a este efecto me ha dado al presente Tomas de Freglas de los clérigos menores, por preçio de seis cientos reales cada una, asta el ultimo dia del mes de Maio de este presente año con tal condicion que an de estar muy bien acabadas con toda la perfeccion y confieso que a esa cuenta recibi treszientos reales y si por mi culpa faltase un dia aunque sea me obligo a perder diez centos reales y per verdad lo firmé en Madrid a 6 de Maio de 639 años.—*Josef Leonardo de Chabacier.*"

2/2





ALONSO CANO (n. 1601 † 1667). S.ª Ana y San José, lienzos de costado en los retablos colaterales del evangelio y de la epístola respectivamente, en la Magdalena de Getafe (1645).

En el contrato no se consigna qué historias son las que él se compromete a representar en sus dos lienzos. Más podemos asegurar, por razón de estilo, son las dos citadas, como mejores, por Stirling.

Al fol. 174-175 se lee el contrato para otros dos lienzos del retablo, de igual fecha y condiciones; es el pintor Félix Castello el contratante; no se indica tampoco cuáles son las pinturas, pero hay razones de técnica para suponer son las dos del último cuerpo. Consérvase de Castello el recibo fechado en Madrid el 25 de Junio de 1639.

Quédanos por averiguar quién es el autor de los dos restantes superiores de ambos lados del altar. No he podido encontrar ningún dato que nos pudiese dar noticia del pintor que las hizo (*). Según Pérez Pastor, *Documentos*, II, 712, Alonso Carbonel, escultor, de Madrid, en 28 de Enero de 1612 tenía contratado el retablo mayor.

Los retablos laterales

En el libro de cuentas de fábrica (1) de la dicha iglesia, hallé lo siguiente:

"Se le pasan en quenta mil y quattrocientos reales por los que pagó a Alonso Cano, pintor, vecino de la villa de Madrid, del concierto que con él se hiço para el retablo colateral de la yglesia, del santo nombre de Jesus. Como en él estan pintadas al presente y se conttiene en el dicho concierto. Constó de carta de pago del suso dicho de beynte de diçiembre del año de quarenta y cinco."

Luego, tuve la fortuna de tropezar con el contrato mismo de Cano, en el citado Libro de Fábrica, fol. 172, más los dos recibos de las dos veces en que se le pagó su obra.

"Digo yo Alonso Cano, pintor que me combine y concerté con el mayordomo de la iglesia de Getafe y el señor Dr. Lope Duarte Angel, cura de dicha iglesia, de hacer un quadro o lienço de pintura de la ystoria de la cirquunçiçion de Jesuchristo de siete pies de alto poco mas o menos y de quatro y medio de ancho poco mas o menos y dos lienços de a seys pies de alto y de a tres de ancho, el uno de señora Santa Ana con nuestra señora a los braços, el otro de Santa Ysabel con San Juan Bautista

(*) En el mismo libro, fol. 175 v.º, hay una nota que da luz acerca de quién sea el tercer pintor del retablo de Getafe, es la minuta de la cuenta

"de dos pinturas de Jusepe Leonardo............ 1.200
Angelo Nardo, dos pinturas...................... 1.200
De Félix Casteli, dos pinturas.................... 1.200

Las pinturas del retablo son de difícil atribución.

(1) Cuentas de fábrica, libro IV de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena, del lugar de Getafe.—Año 1644 a 1692.

así mismo en los braços = así mismo en la puerta del sagrario, la ymagen de Jesuchristo de medio querpo como que está consagrando una ostia y en los dos tableritos que estan a los lados del sagrario que son de poco mas o menos de tres quartas de alto y una quarta de ancho e de pintar a Santo Tomás de Aquino en el uno, y en el otro a un San Gonçalo de Amarante. Todo lo dicho me obligo de pintar para el retablo colateral de la dicha yglesia por preçio de mil y quatroçientos reales con que los açules que llevase nuestra Señora en las dos partes que va pintada an de ser bañados con azul ultramarino y me obligo a dar toda la dicha pintura el mes de nobienbre benidero o deste presente año y si antes lo diese acabado se me ha de entregar el resto de el dinero que se me ubiese dexado de dar a la dicha cantidad. Y en quunplimiento de ello y por ser berdad lo firmamos en Madrid a 20 de setiembre de 1645 años. Siendo testigos ernando Cano y antonio Sanchez (*).—*Antonio Cano.—Doctor Lope Dte. Angel. Antonio Sánchez.—Hernando Cano.*

Recibí por quenta de la dicha obra y concierto de pintura a esta otra parte contenido trescientos y cincuenta reales en moneda de bellon y lo firme en Madrid a 20 de setiembre de 1645 años.—*Alonso Cano.*
Son 350 reales.

Recibi toda la cantidad aunque en diferentes partidas de lo que monta esta cédula atras contenida a el tiempo de entregar las pinturas que en esta cedula y concierto me oblige con que yo e quunplido con mi obligacion y el señor qura con la suya y por la berdad de el reçibo de este dinero y que estoi contento y pagado lo firmé en beynte de diçiembre de 1645 años.—*Alonso Cano.*"

Todos los lienzos que Alonso Cano se compromete a pintar en su contrato, se conservan aún hoy día en el altar lateral del lado del Evangelio, a excepción hecha del de Jesucristo consagrando una hostia, que era el del Sagrario y que se ha sustituído, según me han dicho, no ha mucho, por otro de ningún valor artístico, ignorándose el paradero del pintado por el gran artista granadino.

M.ª DOLORES DE PALACIO-AZARA

(*) Todo este documento es de puño y letra de Cano, lo mismo que los recibos, según D. Manuel Gómez Moreno. En el citado Libro de Fábrica se encuentran, además, entre otras cosas curiosas, por ejemplo, dos hojas de una Biblia carolingia del siglo X las siguientes noticias: "Fol. 152, año 1664, condiciones para la obra de la sacristía fijadas por Cristóbal Colomo.—Fol. 155, 1645: José del Castillo hace los cerrojos (preciosos) de las puertas.—Fol. 160, 1643: Onofre Espinosa, platero, tasa la custodia.—Fol. 164: Jerónimo Çancajo tasa en 1639 el dorado del altar mayor.—Fol. 170: Salvador Muñoz, vecino de Madrid, escultor y arquitecto, hace en 1644 el retablo de Nuestra Señora de la Paz.—1638: Francisco Muñoz de la Ballesta, alfarero, vecino de Talavera, contrata cinco frontales con frontaleras y caídas, 70 azulejos para los lados del altar, más docientas sentillas del catachullo conforme a la muestra."



Fot. de Mariano Moreno Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Vista general de la capilla y antecapilla de San Isidro
en la parroquia de San Andres, Madrid.

La capilla de San Isidro en la parroquia de San Andrés, de Madrid (*)

Distaban mucho de ser numerosas, y menos, completas, las noticias que de la capilla de San Isidro se tenían; algunas son totalmente falsas, y no pocas inexactas.

El primer escritor que se ocupó de ella con alguna amplitud, fué Ponz en su *Viaje de España*. Los datos que nos proporciona son, sin embargo, muy escasos.

Alvarez Baena es algo más explícito y amplía algunos detalles que Ponz olvidó. La capilla—dice—debe su construcción a la devoción que San Isidro inspiraba al pueblo de Madrid; en 1642 se pensó edificarla en la plaza de la Cebada, o en la iglesia de Nuestra Señora de Gracia; pero la parroquia de San Andrés se opuso, amenazando con no entregar el cuerpo de San Isidro. Aprovechando el derrumbamiento de esta parroquia, ocurrido algunos años después, se empezó la edificación de la capilla en 1657, a costa del Rey y de la Villa, terminándose en 1669, después de haber gastado casi 11.000.000 de reales (1).

Madoz, tras de reunir los datos de sus predecesores, añade que los diseños de la capilla eran de Fray Diego de Madrid; que José de Villarreal fué el encargado de dirigir la obra en un principio, pero habiendo fallecido le sustituyó Sebastian Herrera Barnuevo; pareciéndole poco a Madoz los "casi once millones de reales" que, según Baena, costó la obra; les añade 960.000 reales más, y por último, nos dice que no sólo el Rey y la Villa fueron los contribuyentes a sufragar tan terribles dispendios, sino que, además, los Virreyes de Méjico, Nueva Granada y Perú contribuyeron con cuantiosas sumas (2).

(*) La completa documentación en este trabajo utilizada se guarda en el Archivo Municipal de Madrid: en reducidos extractos se publican los más interesantes papeles.

(1) Alvarez Baena, *Compendio histórico de las grandezas de la coronada villa de Madrid*. Madrid, 1726, tomo V, pág. 113.

(2) Madoz, *Diccionario geográfico-estadistico-histórico*. Madrid, 1847, tomo X, pág. 710.

Finalmente, Mesonero Romanos repite algo de lo dicho por los anteriores, y se extiende en consideraciones describiendo la capilla.

No fué en 1642, como dice Alvarez Baena, cuando se pensó en construir una capilla que honrase y perpetuase la memoria del Patrón de Madrid. Hacía ya años que tal pensamiento era la obsesión de los madrileños, y así hubo de comprenderlo el Rey Felipe IV, cuando en 16 de Noviembre de 1628 (primera noticia documental que he encontrado) aparece una Real cédula que prueba el celo del Monarca:

..... hago merced a don Gabriel de Ugarte y Ayala..... del corregimiento de Tlascala en la Nueva España en consideración de sus servicios y de que se allana a dar una capilla que tiene en la iglesia de San Andrés, para que en ella se fabrique la del glorioso San Isidro.....

Al año siguiente se da un paso más y se encarga al arquitecto Juan Gómez de Mora que haga una *traza* para la obra, y a Pedro de Pedroso que presente condiciones; efectivamente, uno y otro, en 15 de Diciembre de 1629, cumplen el encargo.

Admitido el proyecto de Gómez de Mora y de Pedroso, se pone a subasta, siendo adjudicado al maestro de obras de Madrid, Bartolomé Díaz Arias, en 2 de Marzo de 1630; en 4 del mismo mes y año se legaliza el contrato ante el notario Francisco Martínez Orellana.

A pesar de que todo parecía ultimado, trascurrieron nada menos que once años sin que se volviesen a hacer nuevas gestiones.

Es lo probable que la suspensión obedeciese a la falta de recursos, cosa muy natural, dado el lamentable estado de penuria del Reino.

Lo cierto es que hasta el 15 de Junio de 1641, no vuelve a hablarse en los documentos de nada nuevo relacionado con la capilla; en cambio, en esa fecha se nota ya un afán de hacer algo decisivo, y se nombra por el Ayuntamiento una Junta encargada de la dirección de las obras.

Pocos días después de ser nombrada la Junta, el 4 de Julio de 1641, se reúne en sesión, tomando importantes acuerdos; entre otros, se desiste de construir una nueva iglesia, limitándose a una capilla, y ésta se ha de adosar a la parroquia de San Andrés, en el lado del Evangelio.

Después de una interminable serie de vicisitudes y contratiempos durante un año, consigue la Junta reunir el personal técnico, y que éste presente planos y proyectos nuevos, y al decir nuevos, quiero decir que no se tuvieron para nada en cuenta los que años atrás presentaran Pe-

droso y Gómez de Mora, sino que se encarga una nueva *traza* al arquitecto Pedro de la Torre,

El día 10 de Mayo de 1642, los trabajos están ya tan adelantados, que permiten a D. Francisco Arébalo de Çuaço, comisario mayor, reunir una junta de maestros arquitectos (asistieron el P. Francisco Bautista, Fray Lorenzo de San Nicolás, Miguel del Valle y Cristóbal Palomo), donde, después de algunos reparos de Gómez de Mora (que por lo visto no perdonaba el olvido de su *traza*), se elige la de Pedro de la Torre.

Puestos por fin de acuerdo los arquitectos, decididos por el estilo conrintio, y admitida la proposición de Mora sobre la colocación de pinturas en la Capilla, la Junta comenzó a dar un gran impulso a la obra que se la había encomendado, celebrando sesiones y reuniones con harta frecuencia; sesiones de las que a partir de los comienzos del año 1643, constan sus resultados en un "Libro de Acuerdos", minuciosamente registrados. En él se pueden ver los derribos de casas y las indemnizaciones correspondientes a sus respectivos dueños, amén de una infinidad de pagos de jornales a oficiales y peones, que no tienen gran importancia. Por fin, el 1.º de Febrero.....

«Con asistencia de una banda de música y gran concurso de gente y en presencia de los maestros de obras Miguel del Valle y Pedro de la Torre..... el Señor Corregidor de la Villa comenzó con un pico a abrir los zimientos de la dicha Capilla..... y todos los demás caballeros y regidores fueron haziendo lo mismo..... quedando travaxando quatro peones.....»

Es decir, que en 1643 se trabajaba ya en la construcción de la Capilla, y no como nos cuentan Baena, Ponz y Madoz, que fijan el comienzo de las obras en 1657.

Claro es, que cuatro peones, que según el documento reza, eran los únicos que trabajaban, no eran muy capaces de hacer grandes adelantos; pero, por lo visto, las cantidades metálicas que a la sazón se disponían, no daban para más.

Pasaban los años; se habían gastado los 6.000 ducados de la sisa, se carecía de nuevos ingresos, y la Capilla continuaba en sus cimientos, catorce años después de haber sido empezada. Tal estado de cosas no era posible que subsistiese, porque redundaba en desprestigio de la tradicional devoción de la Corte hacia su Santo Patrón. También en esta ocasión fué el Rey el encargado de dar ejemplo, porque según cédula expedida en Madrid a 28 de Octubre de 1657, después de lamentarse

del abandono en que hasta entonces se había tenido la Capilla, crea en cada ciudad de la nación un oficio de regidor, cuyos honorarios, que no han de ascender de 40.000 ducados, se aplicarán a la continuación de la dicha Capilla.

El requerimiento real, que dice estar hecho "en nombre del Santo", fué más convincente y de resultados más positivos que el de los comisarios. Esta vez el Ayuntamiento de Madrid, los nobles, las ciudades, las colonias, el pueblo español entero se apresuran a dejar sus caudales a disposición de San Isidro.

Casi todas las ciudades y aldeas de la nación contribuyeron con mucho o poco, según sus fuerzas y devoción. Citaremos las que fueron más generosas y desprendidas: Málaga, que dió 1.300 escudos; Burgos, 3.000 reales; Almería, 1.000; Alcalá, León, Segovia, Mérida, Alfaro, Carmona, Medina del Campo, Trujillo, Molina, Valladolid, Murcia, Andújar, Granada, Toro, Córdoba, Zamora, etc., etc. Algunas aparecen con donativos algo sospechosos; por ejemplo Carmona, que figura nada menos que con 74.000 reales, "por mercedes recibidas del Rey", mercedes que consistían en la aprobación de ciertas cuentas pendientes de aprobación, que por lo visto no eran modelo de escrupulosidad, pero que con la limosna fueron merecedoras del perdón que Su Majestad se dignó otorgarles.

Por último, las colonias americanas, considerándose, al menos en este caso, como prolongación de la metrópolí, enviaron como limosna trescientos setenta y cinco pesos de oro y cuatro tomines. Fueron las últimas cantidades que llegaron, y que sirvieron para dar cima a la Capilla.

No terminaremos estas breves noticias monetarias, sin rebatir la opinión de Alvarez Baena, que atribuye exclusivamente al Rey y a la villa de Madrid la gloria de la construcción. Los documentos que van citados anteriormente, no dejan lugar a dudas de que fué una obra esencialmente popular en la que tomó parte toda la nación; el Rey y la villa fueron unos de tantos donantes, que si en algo se diferenciaron de los demás, fué en haber contribuído con algunos miles de reales más.

Pocos adelantos se hicieron en los años sucesivos, hasta el punto de que apenas si los señores comisarios celebraron alguna que otra sesión, como lo demuestra el antes citado "Libro de Acuerdos". Lo único de interés acordado consiste en haber aceptado los modelos de Fray Diego de Madrid con destino a la construcción de la Capilla:

«Por librança de 4 de Março de 1657 se libran.... a Fray Diego de Madrid, capuchino... ochocientos reales..... por hacer el modelo de la Capilla y fábrica de San Isidro.....»

Ese mismo día se acuerda encargar una misa rezada que se dirá diariamente en honor de San Isidro "para el buen subceso de la fabrica..... dando al capellán que de ella se encargue 5 reales..."

No desoyó el Santo tan sinceras preces, sino muy al contrario, las atendió solícito, porque dos días después se reanudaban con actividad, y por esta vez de un modo definitivo, los trabajos que tantas interrupciones habían sufrido. En efecto.....

El Jueves 12 de Abril de 1657..... en el sitio donde se ha de fabricar la capilla del glorioso Santo Señor San Isidro..... asistiendo la Magestad del Rey Nuestro Señor Don Phelipe Quarto y la Señora Doña Mariana de Austria su muger y la Señora Doña Theresa María de Austria, infanta, su hija..... puso la primera piedra el Ilustrisimo Senor Don Alonso Perez de Guzman el Bueno, patriarca de las Indias, capellán y limosnero mayor de S. Magestad..... y asistieron los embajadores Señores Nuncio de Su Santidad, el de la Magestad Cesaria de Alemania y el de la Señoría de Venecia..... y muchos grandes y títulos.....; fué un día de muy gran concurso.....

En los años sucesivos se van haciendo los contratos parciales de la obra, con arquitectos, escultores, pintores, doradores, plateros, etcétera. A continuación doy nota de los más importantes, siguiendo en su exposición un riguroso orden cronológico:

Manuel Pereyra, escultor está obligado a hazer diez estatuas de santos de la forma que se le ordenare por el Sr. don Antonio de Contreras..... y an de tener treze pies de alto sin la terraza o peana, an de yr dorado primeras estofadas y encarnados los desnudos con las bestiduras que les tocare conforme a quien representaren, ahuecadas por dentro con las ynsinias que cada santho a de tener, y su diadema en arco de metal dorado gravadas y en toda forma para poner en los nichos de capilla y las a de dar acavadas y por ellas se lian de dar dos mil y quinientos ducados de vellón los trezientos luego de contado para enpeçar.

Madrid, 30 de Enero de 1658.

Francisco Caro, pintor, se compromete a pintar para la obra de la Capilla, las siguientes pinturas.

Diez lienços de la bida de N.ta S.ra de a seis pies y medio de alto y quatro pies de ancho a seiscientos reales:

La puerta dorada	1.600 rs.
La Natibidad de la Virgen	—
Presentación al templo de N.ta S.ra	—
El desposorio	—
La Visitación	—
Nacimiento de N.to Sr	—
Presentación del Niño	—
Circuncisión	—
La Adoración de los Reyes	—
La Encarnación	—

Seis lienços de la bida del Santo de a diez pies de alto y seis de ancho a mil reales:

Los angeles arando	1.000 rs.
El milagro del agua	—
Quando las aves se le binieron a las manos	—
El niño del poço	—
Quando S.ta Maria de la Caveça paso el rio	—
Quando sanó una enferma	—

Seis lienços de pensamientos diferentes de a catorce pies de alto y seys de ancho a mil reales:

El transito de S. Francisco	1.000 rs.
El sacrificio de Abrahan	—
San Juan Bauptista	—
San Joseph y el Niño	—
El desposorio de Santa Cathalina	—
El Bauptismo de San Juan	—

Quatro lienços de debociones de a doce pies de alto y quatro pies de ancho a trecientos reales:

San Francisco	300 rs.
— Antonio	—
— Diego	—
— Feliz	—

Quatro lienços de quatro dotores de la Iglesia de a diez pies de alto y seis pies de ancho a seiscientos reales:

San Jeronimo	600 rs.
— Ambrosio	—
— Agustin	—
— Gregorio	—

Ocho lienços de pensamientos diferentes para la media naranja de a diez pies de alto y seis de ancho a mil reales; faltan cinco para elegir los pensamientos:

La Resurecion	1.000 rs.
— Coronacion de N.ta S.ra	—
— Asuncion de N.ta S.r	—

Los cinco que faltan a ellecion de D. Antonio de Contreras.

Ocho lienços de debociones diferentes de a ocho pies de alto y quatro de ancho a 400 reales:

La Concepcion	400 rs.
San Pedro	—

Los demas a eleccion de D. A. de Contreras.

Quatro lienços de los quatro evangelistas de a seis pies a quatrocientos reales:

San Juan Evangelista	400 rs.
— Lucas	—
— Matheo	—
— Marcos	—

Las quales pinturas me obligo a pintar a boluntad de D.n Antonio de Contreras.

FRANCISCO CARO

Madrid y Mayo 8 de 1658.

Joseph de Rates, maestro escultor, está obligado a hacer seis estatuas de Santos para la Capilla de S. Isidro..... a precio de ducientos y cinquenta ducados cada una con las condiciones siguientes:

Una statua de S. Melchiades pontifice con sus hornamentos pontificiales colorados entrerrojos, tiara y un libro en la una mano y en la otra una palma con cadenas desposas rrotas y quebradas a los pies.

De S. Damaso pontifice, la efixie a de ser como la de S. Melchiades, ornamentos an de ser blancos y a sus pies a Crirsinio y Balente sismaticos cargando sobre sus hombros los pies del Santo.

S. Elpidio su efixie con hornamentos pontificales rojos en una mano un libro en otra el baculo pastoral al pecho una palma plantado sobre unas llamas de fuego.

S. Marcelo su efixie como es la anterior mas con rrostro mas anciano un cuchillo en la mano y sin llamas a los pies.

S. Eugenio su efixie como arçobispo que fue de Toledo con mitras y ornamentos blancos y en una mano el baculo en otra un libro.

S. Elifonso *(sic)* Açobispo de Toledo: su efixie como la de S. Eugenio y el rrostro menos anciano y a los pies dos herejes a quien tenga supedittados.

Estas son las condiciones y forma que esta obligado a hacer las que se han encargado a Manuel Pereyra..... y se han de pagar al mismo precio que a Manuel Pereyra, a trecientos ducados cada una.

Madrid y Junio 18 de 1658.

El 18 de Junio de 1659, Juan Sanchez, escultor..... se ajusta a hacer dentro de 6 meses las ocho Virtudes para la Capilla..... y se obliga a darlas perfectas y encarnadas y doradas... por precio cada una de 150 ducados.....

Por escritura otorgada ante Diego Perez, escribano del numero desta villa quedan hobligados Juan de Ocaña y Juan de Lobera, maestros arquitectos de hacer el retablo de la Iglesia de señor San Andres, en conformidad de la traça que esta en poder de Don Antonio Contreras, y de las condiciones firmadas que quedan insertas en dicha scriptura en precio de çinco mill ducados.....

Madrid 17 de Octubre de 1659 (1).

Eugenio Guerra escultor se obliga a hacer los cuatro angeles que estan en las quatro esquinas del corredor..... de 4 pies de altos, dorados..... por precio de 1.400 reales cada uno..... y en tiempo de 6 meses.....

Mas ha de hazer el grupo de la Fee, globo y quatro angeles que le sustentan..... y esto en 2.900 reales.

16 de Febrero de 1660.

Asensio del Alto escultor..... se obliga a hazer seys angeles sentedos sobre la cornisa del globo de la Fee..... por precio de 100 ducados cada uno...

16 de Febrero de 1660.

Con Pareja el Pintor, hasta que se elija la muestra no esta ajustado..... hasele anticipado 100 reales.

16 de Febrero de 1660.

Condiciones conque yo Juan de Lobera, maestro en arquitetura me obligo hacer el cuerpo de fabrica que ha de hacerse en el medio de la Capilla del Señor San Isidro.

Madrid, 8 de Mayo de 1660.

En 18 de Julio de 1662,..... se acuerda (por la Junta de Comisarios) que el comissario Don Andres Cuello cuyde de las estatuas que tiene a su cargo Manuel Pereira.

(1) Parece, por lo visto, que los comisarios de la obra de la Capilla se comprometieron con la parroquia de San Andrés a hacer también por su cuenta el retablo mayor de esta iglesia, que según refiere Madoz en su *Diccionario* se derrumbó hacia mil seiscientos cincuenta y tantos.

Don Diego de la Torre, cuyde de las pinturas que se an de acer para la cupula de la Capilla mayor del Santo; las hagan Francisco Rici y Juan Carreño, y los marcos los haga Jiusepe Serrates y los modelos Juan de Lobera.

Don Alonso de la Peña cuyde saber de una reja de hierro labrada que se encargo a Jorjue de Obando que murio.

Don Francisco Mendez Testa cuide se agan las estatuas de barro cocido, el modelo dellas y las concierte.

Don Joseph Martinez cuide de los capiteles que ha de dorar Juan de Billegas y los modelos que para ellos hace Juan de Lobera.

Juan Canton scultor se obliga a labrar las statuas de los Santos de la media naranja a dos mill y ducientos reales cada una.

Madrid 1 de Agosto de 1662.

8 de Marzo de 1663..... que el Señor don Fernando de la Merced cuyde de los Santos que son a cargo de Manuel Pereyra, así los que son para la capilla del glorioso Santo (1), como para el retablo de San Andrés.

Pareja el Pintor se ajusta a trabajar en lo pintado y dorado de la obra de la capilla..... por precio de 100 rs. semanales.

22 de Março de 1664.

Francisco de la Viña, de nacion flamenca que a echo los adornos de yeso de la capilla del Sr. San Isidro..... segun la tasacion que de su obra hicieron Thomas Pereira y Juan Sánchez maestros escultores..... supplica a V. S.ª sea servido demandar los diez y seis mill reales..... de su hobra.....

Fr. Lucas de Guadalajara.

Madrid a diez de Noviembre de 1666.

Francisco Ricci y Juan Carreño se obligan a hacer quatro pinturas para los quatro nichos de la Capilla de S. Isydro y a quenta dello se les libraron en 2 de Mayo de 1663, trezientos ducados.

En 22 de Julio de 1666, 150 ducados a cada uno.

A Francisco Rizi en 18 de Mayo de 1668, 200 ducados.

En 11 de Agosto por aber entregado las pinturas Francisco Rici y Juan Carreño, se le libró a Juan Carreño novecientos ducados, y a Francisco Rici setecientos ducados; a seiscientos ducados cada pintura, quedan pagados.

11 de Agosto de 1668.

Las obras se terminaron virtualmente el 15 de Mayo de 1669, día en que con extraordinaria pompa y solemnidad fué colocado el cuerpo de San Isidro en la nueva capilla. Sin embargo, la Junta de Comisarios no da por terminada su misión hasta el 9 de Septiembre del año expresado, dándose por disuelta a partir de esta fecha; por lo menos así lo indica su "Libro de Acuerdos".

De este modo Madrid, y con él España entera, lograron ver convertido en realidad lo que hacia tantísimo tiempo era aspiración unánime de la nación.

FRANCISCO MACHO ORTEGA

(1) San Isidro.



CLAUDIO COELLO (n. [illegible]) [illegible] hasta ahora desconocida [illegible]
Apoteosis de San Agustin, vencedor de la heregia de los maniqueos,
cuadro firmado en 1664, de los Recoletos de Alcalá
de Henares, hoy en el Museo del Prado.
(2-71. × 2-03. M.)

CLAUDIO COELLO

Noticias biográficas desconocidas

Tanto el lugar como la fecha del nacimiento de Claudio Coello, han sido puestos en tela de juicio.

Respecto a la fecha, aun cuando se daban años distintos, todos podrían encontrarse en el decenio de 1625 a 1635. El Dr. Mayer, puntualizando algo más, estimaba que pudiera hallarse entre los años 1630 a 1635, dando, como después ha de verse, más edad al pintor de la que realmente tuvo.

En cuanto al lugar de su nacimiento, José de Figueiredo, en una obra (1), donde despoja de toda originalidad a nuestro arte, pensando que todo lo grandioso se lo debe a pintores de sangre portuguesa, pone una interrogación en este punto, reproduciendo, aunque sin comentarla, una opinión de Taborda, que en sus *Reglas da arte da pintura*, Lisboa, 1815, indicaba que Claudio Coello era portugués.

Todos los escritores españoles, desde Palomino, contemporáneo del artista, señalaban a Madrid como su cuna. Esta tendencia ha sido seguida por los autores extranjeros, y el hallazgo de la partida de bautismo del pintor nos ha permitido corroborarla.

En la iglesia parroquial de los Santos Justo y Pástor de esta Corte, en el Libro de Bautismos, número 9, folio 384 vuelto, hay una partida que dice así:

(*) Encierran estos párrafos las interesantes novedades biográficas del pintor de la *Sagrada Forma*, aportadas en un detenido estudio, donde se recogen cuantos datos se conocen de antiguo. Acompañan este trabajo, tres fotografías: altar mayor de Ciempozuelos, y San Ignacio y San Francisco Javier, de la iglesia de Valdemoro.

(1) *Algunas palavras sobre á evoluçao da arte em Portugal.* Lisboa, 1908.

En la Villa de Madrid a dos dias del mes de Março de mil y seiscientos y quarenta y dos años, yo el dotor Franco Vitor cura propio de esta yglessia parroquial de San Justo y Pastor desta dicha villa, bauticé a Claudio hijo de Faustino de Coello y de Bernarda de Fuentes su muger, que viven en la puerta cerrada en cassas de D.ª María de Çamora, fueron sus padrinos Antonio Guillermo y Juana Sánchez a los cuales adverti el parentesco espiritual, siendo testigos gaspar de cubas y franco maria Caçaneti y Andres Calderon y lo firmé. - *Dor Franco Vittor.*

De Faustino Coello, padre del artista, sabemos muy pocas cosas (1) Palomino nos dice que nació en la villa de Fulbusiño, obispado de Viseo, siendo un broncista excelente.

Prescindo de lo conocido de su educación artística al lado de Rici, para consignar otro dato importante de su biografía.

En 14 de Marzo de 1674, en la iglesia parroquial de Santa Cruz, casó Claudio Coello en primeras nupcias con doña Feliciana de Aguirre y Espinosa.

Desposolos, a pesar de no haber precedido más que dos amonestaciones, de las tres que ordena el Concilio de Trento, por haberles dispensado la tercera el Vicario de la Villa y Corte, el cura propio de aquella parroquia D. Pedro Lapeña Maldonado, siendo uno de los testigos su maestro Francisco Rizzi (2).

Poco tiempo duró el primer matrimonio de Claudio Coello, porque en 15 de Agosto de 1677 contrajo segundas nupcias con doña Bernarda de la Torre, en la iglesia parroquial de San Sebastián (3).

Después de esta fecha, el artista, a quien hemos visto figurar en las parroquias de Santa Cruz y San Sebastián, se traslada a la de San Andrés, donde aparece en 1679, viviendo en casas propias (4), y donde permanece hasta la muerte, en el año 1693.

Vivía en la calle de Calatrava, "en la acera de la izquierda, según se entra por la calle de Toledo", allí nacieron sus hijos (5) y allí tenía casas propias en 1679; en los libros de Matrícula de la iglesia de San Andrés

(1) Véanse en el Apéndice las fechas de los nacimientos de tres hermanos de Claudio Coello, Manuel, Faustina y Baltasara Josefa, todos mayores que él.

(2) Rice dice el documento. Véase el Apéndice.

(3) Véase en el Apéndice la partida de este segundo matrimonio.

(4) En la partida de nacimiento de su hija Juana Gregoria (11 de Marzo de 1679). Apéndice.

(5) Véase el Apéndice.

se consignan los inquilinos que en ellas tenía, uno de los cuales era el padre de su discípulo Teodoro Ardemans (1).

En 1686—dice el Sr. Sánchez Cantón—empieza la larga serie de sus memoriales, que demuestran sus penurias.

Abandonado de toda la corte, sólo la Reina Madre siguió dispensándole su protección hasta los últimos momentos de su vida, no olvidando después a su viuda. En el Archivo de Palacio hay un decreto encontrado por el Sr. Sánchez Cantón, en el cual y con fecha 21 de Abril de 1693, con ocasión de hallarse Claudio "con una grave enfermedad y „sin esperanzas de vida, dejando â su mujer con siete hijos y sin me- „dios para mantenerse, se ordena "hacerle merced a la mujer de Clau- „dio doña Bernarda de la Torre, el goce que tiene en la despensa de mi „casa". El día 22 se da orden de que se paguen 1.500 reales por cinco „retratos que había pintado por mandato de la Reina" (2).

Basándose en estos documentos, sospechaba el Sr. Sánchez Cantón que la fecha de su muerte pudiera no ser la que indica Cean, que al tratar de Coello sigue punto por punto a Palomino. Madoz, en su *Diccionario geográfico*, daba también, como fecha de la muerte de Coello, el día 22 de Abril.

Examinando el libro de defunciones de la parroquia de San Andrés, hemos hallado la partida de defunción, donde consta que falleció Claudio Coello el día 20 de Abril, dando poder para testar en 15 de Abril a su mujer ante Francisco Suárez, Notario real, siendo testamentarios, además de aquélla, D. Juan de Corquera y Phelipe Sánchez, maestro de obras.

Fué enterrado en la parroquia de San Andrés.

Cuando murió dejaba siete hijos, que estaban en una situación económica muy precaria, "se le debían 34.768 reales de salario; en 1693 „pidió su viuda que le fuesen abonados los haberes devengados, pero „no consiguió nada." Todavía en 25 de Enero de 1699 no se le habían „pagado estos atrasos a doña Bernarda de la Torre, que vivía en la „mayor miseria, en tanto Jordán reinaba sin rival"..... (3).

(1) Ardemans nació el 30 de Junio de 1661.—San Andrés, Libro IX, fol. 73.

(2) Sánchez Cantón, *Los Pintores de Cámara*, págs. 101-103.

(3) Sánchez Cantón, op. y págs. cits.

Apéndice

Los matrimonios de Claudio Coello.

Dn Claudio Coello con Doña Feliciana de Aguirre y espinosa. Desposados.

En la villa de Mad^{id} en catorce de Marzo de mil y seiscientos y setenta y cuatro años yo el Dr D^{n} Pedro la Peña Maldonado Cura propio de la Parroquia de Sta Cruz de dicha villa y capp^{n} de honor de Su Magestad, no obstante no aber precedido más de dos amonestaciones de las tres que manda el Santo Concilio, por aber dispensado en la tercera el Sr Dr D^{n} Fran^{co} Forteça Vicario de dicha villa y con mandato de dicho Sr Vicario despachado en doce de dicho mes ante Ju^{an} Baptista Saenz Brabo su notario teniendo primero su mutuo consentimiento, desposé por palabras de presente que acen verdadero y legítimo matrimonio a D^{n} Claudio Coello con Feliziana de Aguirre y Ezquerra mis parroquianos siendo testigos el P. Fray Diego Salaçar y Cadena D^{n} Fran^{co} Riçe y Bartolomé de Marcos y lo firmé.—*D^{r} D P^{o} de la Peña Maldonado.*

Parroquia de Santa Cruz.—Matrimonios hasta 1778, libro IX, folio 318 recto.

Claudio Coello con D.ª Bernarda de Latorre en 2 de Agosto de 1678 años llevaron zertificacion para velarse en la Parroquia de Santiago de esta corte.

En 15 de Ag^{to} de mill seis^{tos} y setenta y siete años, con mandato del Sr. L^{do} D^{n} Alonso Rico Vicario g^{l} de esta villa de M^{d} y su partido ante Juan Alvarez de llamas not^{o} su fecha de catorce dias de dicho mes y año, habiendo precedido las amonestaciones que el Santo Concilio manda en tres dias festibos en las missas solemnes y no resultado impedimento yo el L^{do} D Ignacio Ortiz de Moncada Cura propio de esta Parrochial, de S^{n} Sebastian de esta villa desposé por palabras de presente á Claudio Coello, biudo de Dª Feliciana de espinosa na^{l} de esta villa con Dª Bernarda de Latorre hija de D^{n} Andrés de Latorre y Dª María Lorença de Villareal, siendo testigos D^{n} Lucas Lorenço de Villareal, P^{o} Al^{o} de los Ríos y el L^{do} Pedro Mellado y lo firmé.—*D^{on} In^{o} Ortiz de Moncada.*

Parroquia de San Sebastián.—Libro II, folio 467 v.°

Los hermanos de Claudio Coello.

Parroquia de los Santos Justo y Pastor.

El día 18 de Enero de 1637 se bautizó Manuel, hijo de Faustino Coello y de Bernarda de la Fuente.—Libro IX, fol. 3 v.°

El día 1.° de Marzo de 1638, Faustina.—Libro IX, fol. 84.

El 23 de Enero de 1640, Baltasara Josefa.—Libro IX, fol. 226 v.°

Los hijos del pintor.

El día 11 de Marzo de 1679 nació Juana Gregoria, hija de Claudio Coello y de Bernardina de la Torre.

Padrino, Pedro Alonso do los Ríos.—Libro VIII, fol. 135.

20 de Febrero de 1682 bautizóse Juana Paula, que nació el 7 de Febrero; fué su padrino D. Juan Carreño Miranda.—Libro VIII, folio 318.

1.º de Agosto de 1683 bautizóse a Cristóbal Juan, que nació el 26 de Julio. Padrino, Sebastián Cejudo.—Libro VIII, fol. 412.

24 de Enero de 1689 fué bautizado Marcelo Thomas, que nació el 16; fué padrino, en nombre del Duque del Infantado, D. Antonio de Espino Caballero de Santiago.—Libro IX, fol. 304.

7 de Junio de 1690 bautizóse a Felipa Nicolasa, que nació el 26 de Mayo; fué su padrino D. Joseph Caldecello.—Libro IX, fol. 497 v.º

6 de Enero de 1692 fué bautizada Manuela Estefanía Antonia, que nació el 26 de Diciembre de 1691; fué su madrina D.ª Gracia González Coello.—Libro X, fol. 46 v.º

Poco más de un año antes de morir Claudio tuvo al último de sus hijos.

Libros de Matrícula de la iglesia de San Andrés, años 1689 y 1685, fols. 23 y 37.

En 1685 vivían en las casas de Coello, "en la calle de Calatrava, acera de la izquierda, según se entra por la calle de Toledo", su discípulo Teodoro Ardemans e Isabel de Aragón, su mujer.

En 1689 vive allí D.ª Bernarda de la Torre, que en el libro anterior de 1685 no aparece; tampoco hay en estos años hijos de este matrimonio en el libro de Bautismos.

Partida de defunción.

Dn Claudio Coello, Pintor de Cámara de S. M. que vivía en la calle de Calatraba en cassas propias marido de Da Bernarda de la Torre murió en 20 de Abril de mil y seis cientos noventà y tres años, dió poder para testar á la dicha su muger en quince de dicho mes y año ante Franco Suárez No Rl Testamentarios dha su muger a Dn Juan de Corquera que vive enfrente de Sn Gil y a Dn Ignacio de Herrera que vive en cassas de Los Salbajes y a Phelipe Sánchez Maestro de obras que vive en la calle de Juanelo en cassas que administra Balthassar de San Pedro. Missas ciento de a tres Rs. Fábrica trescientos Rs.—(Rescate de hachas, Tarimas, Cera.)

San Andrés.—Libro de Difuntos.

Año de 1691 a 1694, fol. 398 recto y verso.

CIRIACO PÉREZ BUSTAMANTE

NOTAS FINALES

No fueron los estudios que en secos extractos quedan impresos, los únicos elaborados por los alumnos de Historia del Arte en el curso de 1917 á 1918; cinco más se presentaron, que no se publican, porque en una investigación histórica el resultado siempre es incierto, y todo el talento y todo el entusiasmo que en la búsqueda se pongan, son ineficaces si la suerte no favorece; algunos de estos trabajos son patentes muestras del ingenio de sus autores, y todos ellos pruebas de su laboriosidad, y de tener espacio holgado publicaríanse, aun estando faltos de aquellas novedades documentales que avaloran los compendiados y explican su inserción en este fascículo; he aquí una somera indicación de estos estudios:

—"La miniatura del siglo XIV según aparece en algunos códices de la Biblioteca del Marqués de Santillana", por Antonio Bermejo de la Rica; descripción y clasificación de algunos manuscritos de la Nacional, ilustrada con 20 dibujos.

—"La miniatura en los códices aragoneses de la Biblioteca del Marqués de Santillana", por Rafael Navarro Díaz; ilustran este trabajo 15 cuidados dibujos; se agrupan los manuscritos por la influencia extranjera que en ellos predomina.

—"Apuntes para un estudio de Damián Forment", por Leandro Jesús Vivanco; recopilación de todos los datos publicados acerca de este escultor del siglo XVI.

—"Sebastián Martínez, pintor", por Manuel Mozas Mesa; recógense las noticias conocidas y se añade un documento importantísimo: la partida de defunción del menos famoso que debiera artista de Jaén; según dicho documento, que no se publica por haberse divulgado en la revista jienense Don Lope de Sosa, *junio 1918, murió Sebastián Martínez Domedel en Madrid el 30 de octubre de 1667; acompañan fotografías del Santo Rostro y de las puertas del Sagrario, obras éstas del pintor y un cuadro, el* Entierro de Cristo, *hoy en el Museo de Jaén, atribuido a Gaspar Becerra, sin razón suficiente.*

—"El pintor Francisco Rizi", por Domingo Fisac y Clemente; resumen cronológico de la vida y obras del más fecundo artista de la escuela madrileña.

Con estas notas queda hecho el resumen de lo que los alumnos de Historia del Arte trabajaron en el curso de 1917-1918; en el Archivo de la clase, en la Facultad, quedan los originales, aquí tan sumariamente compendiados, que ni las signaturas de los documentos se anotan por fuerza de la limitación de espacio.

Todos los alumnos pusieron de su parte actividad e interés loables, probando de cuánto eran capaces, aun en estudios tan apartados por su asunto y por su índole de los demás de la Facultad, y para los cuales, y no por culpa suya, en general les faltaban toda base y costumbre; a pesar de ello y a pesar de que durante casi todo el curso no pudieron ser dirigidos por quien bien les hubiera podido guiar, aportaron a la Historia del Arte español noticias nuevas, de importancia muchas, curiosas todas.

El que por la fuerza de las circunstancias hubo de explicar—*de algún modo hay que decirlo—la asignatura, sin conocimientos suficientes para ello y aun sin el prestigio que dan los años, no podrá olvidar nunca los entusiasmos con que aquellos alumnos colaboraron e investigaron, y con frecuencia pensaba: cuánto no hubieran hecho a haber tenido guía experto; la arcilla era de prima calidad, faltaba el hábil alfarero.*

Una vez más tenía realidad en la vida universitaria de España aquel verso del viejo Cantar del Cid:

"¡Dios, qué buen vassallo si hobiesse buen señor!"

F. J. SÁNCHEZ CANTÓN

BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Año XXVI.—Cuarto trimestre

Arte • Arqueología • Historia

MADRID.—1.º de Diciembre de 1918.

AÑO (4 NÚMEROS), 12 PESETAS

Sr. Conde de Cedillo, Presidente de la Sociedad, General Arrando, 21 duplicado.
Secretario de la Redacción: D. Elías Tormo, Plaza de España, 7.
Administradores: Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30.

LA FORMACION DEL ESTILO DEL GRECO

Se honra hoy nuestra Revista con la espontánea colaboración de una de las firmas más autorizadas de la literatura crítico-artística de toda Europa.

El Sr. Lionello Venturi no es sólo el hijo, sino el digno continuador de las altas empresas de investigación y de síntesis de la Historia del arte italiano de su ya anciano padre el insigne Adolfo Venturi, autor de tan magnos libros y de la más autorizada Revista de Historia artística de Europa: L'Arte, di Adolfo Venturi.

El hijo, Venturi Lionello, hace ya años, con ser joven, que ha ganado y que ha afirmado definitivamente sus prestigios con monografías tan dignas de todo aplauso como las que consagró a Antonello da Messina y al Giorgione.

Se envanece de poderle tener, en este instante, por colaborador, aunque discrepemos de sus opiniones, el BOLETIN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, y en nombre del mismo,

LA REDACCIÓN.

Domenico Theotocopuli formó su propio estilo en Italia, puesto que desde su primera obra, creada en España, mostró ya un estilo bello y sazonado; pero bien poca cosa se sabe de la actividad italiana del mismo

y de los diversos estadios, a través de los cuales pasó, antes de concretar plenamente su personalidad.

Bien sabido es que pertenece a la escuela de Ticiano, antes de 1570, año en que se trasladó a Roma, joven, y en que alcanzó la protección del miniaturista croata Julio Clovio (1), y que impuso su fama a Roma con un auto retrato. Después parece ser que una fanfarronada, diciendo que él echaría abajo *El Juicio final* de Miguel Angel, para pintarlo más bello, le ocasionó una rechifla y tuvo que abandonar a Roma (2).

En 1577 se encuentra ya en España (3).

Y estas son las únicas noticias que la tradición literaria nos ha comunicado acerca de la actividad italiana del Greco.

Algunas obras del maestro, entre las cuales, una, firmada por él, en la galería de Parma, no publican todavía el estilo personal acabado; vivo y atrevido es el color; mas las formas son las propias de los talleres de Ticiano, de Pablo Veronés y Tintoretto. En el cuadro de Parma, una figura sola se diferencia por su forma de todas las demás, un joven medio desnudo, visto de espaldas con el brazo alargado, señala a no sé qué cosa, sin relación alguna con el resto de la escena; en suma, una figura mero pretexto para hacer la "academia" de un torso. Y puesto que en la otra composición de la galería de Dresde, del mismo autor, y del mismo asunto, cuadro que fué adquirido en Venecia en 1741 (4), no es dable volver a encontrar elemento romano alguno, resulta evidente que la obra de Parma, que perteneció a la colección Farnesio—es decir, de la familia a la que Julio Clovio recomendaba en 1570, al joven Greco, recién llegado a Roma—tomó un elemento romano, uno solo, para una tímida tentativa de cambiar las formas venecianas adquiridas en Venecia por otras formas nuevas que le sugería el ambiente artístico romano.

Ya se observó, con justicia, que además de los elementos venecianos deja entrever el Greco en sus pinturas elementos corregiescos; de que

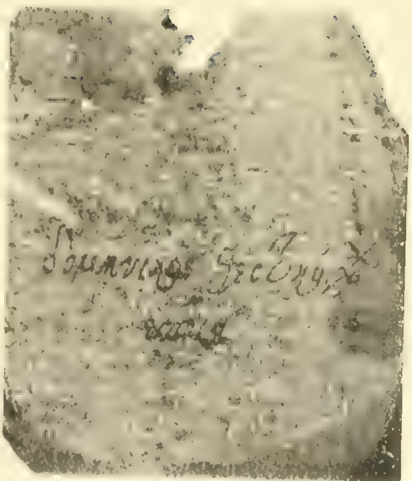
(1) Carta de Clovio, 16 Noviembre 1570, al Cardenal Farnesio. Véase en Ronchini, *Atti e Mem. della R. Deputazione di Storia Patria per le provincie modenesi e parmensi.* I, III, 1865.

(2) Mancini, en Longhi, *L'Arte*, XVII (1914), pág. 301. De este relato nada puede deducirse acerca de la fecha de la salida de Roma.

(3) M. B. Cossio, *El Greco.* Madrid, 1908, pág. 104.

(4) Woermann, *Katalog der Koen-Gemaelde-Galerie zu Dresden.* Dresde, 1908, pág. 124.







Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid.

DOMENICO THEOTOCOPULI, EL GRECO (n. en la ciudad de Candia, Creta, por 1545-50 † en Toledo en 1614). Retratos al óleo, sobre papel encolado, de dama y caballero, y firma al reverso; obras de las últimas décadas del pintor, hoy en Norte América, procedentes de familia de Valladolid. Tamaño igual al de las miniaturas.

resulta la posibilidad de una detención en Parma, entre Venecia y Roma (1). Y así Mr. Bertaux llega a afirmar lo siguiente (2):

"Si el Greco se nos muestra más fuerte y más brioso en España que en Roma, en parte es por que se acuerda en España de los maestros, a los que algo infiel fuera en Italia. Cuando con su pincel esculpe el *Cristo muerto*, del Prado; cuando talla los ropajes de los ángeles, o de los apóstoles, dándoles los quiebros de un gran bloque, su mano va conducida por la disciplina de Miguel Angel."

Julio Clovio, por lo demás, enseñó al Greco, al punto de lograrle miniaturista. Esta verdad, que hubiérase tenido por un absurdo, dado el carácter, fogosamente pictórico, generalmente manifestado por el Greco, ha sido probada por dos miniaturas, con la firma auténtica del Greco, halladas de reciente, y que pasaron de la colección Martínez Sobejano, de Valladolid, a una colección americana (3).

Y, sin embargo, el mismo Bertaux, que tal párrafo escribió y que ha publicado las dos miniaturas, afirma: "Mientras está en Roma el Greco, vive tras de los recuerdos venecianos."

Y es porque, ni él, ni otros que estudiaron al Greco se han propuesto plantear un problema, para mí esencial, para la interpretación del arte del maestro. Cuando en 1577 el Greco pintó en Toledo, para la iglesia de Santo Domingo el Antiguo, la *Asunción de la Virgen*, que está ahora en Chicago, un gran cambio le había sobrevenido que había hecho perfecto su estilo. Al punto que, al ardimiento del color, hecho de imprevistas crudezas y de languideces nerviosas, corresponden ya formas alargadas, más nerviosas, más construídas, más rebuscadas, más fantásticas que no aquellas que había aprendido a pintar en Venecia, y que había aprovechado, por ejemplo, en los cuadros citados de Parma y de Dresde.

¿Dónde se inspiró el pintor para este cambio radical en su estilo? No en Venecia lo hemos visto. El influjo de Correggio y de sus secuaces pudo haber contribuído, pero no basta a explicarlo todo. Es precisamente en Roma donde la herencia del viejo Miguel Angel estaba fresca todavía, en donde el arte tendía a ofrecer caprichosamente ele-

(1) A. G. Mayer, *El Greco*. Munich, 1911, pág. 24.

(2) "Notes sur le Greco." II. "L'Italianisme." En la *Revue de L'Art ancien et moderne*, tomo XXXII, 1812, pág. 408.

(3) Bertaux, op. cit., pág. 402.

gante el manierismo en las formas, la ciudad en que el Greco aprendió la bizarría en las formas, cuando ya en Venecia había logrado la del color. Baste al caso observar el criterio de las proporciones de la figura humana para convencerse. En los cuadros venecianos del Greco las figuras son bajas y gordas; súbitamente, en los cuadros españoles, son largas, desmesuradamente, y magras, y como si nunca fueran bastante alargadas para el gusto del pintor. Lo que quiere decir, que las proporciones aprendidas en Ticiano, se han transformado en las proporciones que el Parmigiano, el Pontormo y los Zúcaros habían exaltado cual de elegancia extrema y de perfecta belleza.

No vivió, pues, el Greco en Roma de los recuerdos venecianos; permaneció, en verdad, esencialmente colorista, pero precisamente en Roma alcanzó la forma adecuada a su colorido, aquella forma que para siempre integró después su visión artística, y que vino a ser una característica de su genio innovador.

Tal verdad había sido entrevista, como hemos visto, por Mr. Bertaux, y antes que Bertaux había ya seducido al ingenio agudo y lógico del mejor biógrafo del Greco, el Sr. M. B. Cossío. Pero no había fraguado en la conciencia crítica, porque, a excepción de las dos miniaturas, faltaba la obra que demostrase hasta qué punto hubiese alcanzado la asimilación del estilo en las formas manierístico romano por parte del Greco. Obra, ahora, que vemos en un cuadro de colección particular, que representa el *Paraíso* (1).

Pero ¿es en verdad el *Paraíso* una obra del Greco?

Pudiera ponerse en duda por quien note un rigor y una composición de las formas desconocidas en las demás obras del maestro, con una capacidad para construir la escena con firmeza casi geométrica, bien opuesto criterio al de la habitual furibunda improvisación del pintor. Mas son, esas, impulsiones superficiales, que deben integrarse en el estudio de aquel modo con que se ven brotadas en el *Paraíso* lo mismo la composición que las formas singulares.

Ante todo: el *Paraíso* es la obra de un colorista que se esfuerza en alcanzar las elegancias de forma, y no ciertamente de un dominador de la forma que la pone en relieve por medio de tintas. Para persuadirnos, basta ver el simultáneo aparecer de infinitas tonalidades de carmín que

(1) Sobre lienzo, 1 × 1 metro.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

DOMENICO THEOTOCÓPULI, EL GRECO (n. 1545-50 † 1614)
El paraíso, lienzo atribuido por el Sr. Lionello Venturi a la época romana del pintor cretense. En colección particular italiana.
(1·00 × 1·00 M.)

transforman el cuadro en un manojo de flores; basta observar la atmósfera en la cual quedan sumergidas todas las figuras, ambiente desconocido de todos los manieristas romanos; y fijarse cómo la personalidad de cada una de las imágenes se logra realzando colores, oscuro sobre claro, con método tomado de Pablo Veronés, y nunca en relieve claro-oscuro. Todo ello, sin contar las extrañezas locas en que las formas se pierden en gradaciones o en contrastes luminosos, como en las filas de los santos y de las santas a los lados de la composición, o bien en los ángeles músicos, o en los serafines, formando el ala en la que aparece la Trinidad.

Hechas tales observaciones, fácilmente caemos en la cuenta de que las formas alargadas y elegantes no son sino un pretexto para reducir las zonas en las que se distienden los colores a brincos cual preciosas llamas de luz; y que, a pesar de la aspiración al formalismo romano, el pintor no se olvida de Ticiano. El *Padre Eterno*, imagen es que deriva del más célebre de los cuadros de Ticiano: el de la Asunta. Y no es esto sólo, pues en 1554 Ticiano había pintado *La Gloria*, para Carlos V, cuadro en el que el Emperador está retratado en acto de adoración y en alargamiento de formas que se repite a la letra en el Bautista del *Paraíso*.

Resulta, pues, de la visión compleja del cuadro, que su autor es un pintor educado en Venecia, no sin recuerdos tizianescos, pero que quiso ganar calidades de elegancia de formas, extrañas a la propia educación. Tendencia tal estaba de moda por lo demás en Venecia, después de 1550, sobre todo tras del influjo del Parmigianino. Andrés Schiavone, Jacobo Bassano, el mismísimo Pablo Veronés, tuvieron sus instantes de elegancia de las formas. Pero el autor del *Paraíso* realiza la tendencia común por modo del todo personal. Lleva el alargarse de las imágenes hasta lo inverosímil, y con plena conciencia acentúala con elementos privativos, barbas aguzadas y majadas en el fondo, manos muy a la vista, volantes vestimentas que acaban agudizadas como aguijones..... Acentuaciones tales revelan un gusto por los caprichos de la forma tan desatado como para aparecer fundamentalmente diverso del de cualesquiera otros manieristas romanos.

De caprichos tales nace exuberante y descompuesto el ingenio de pintor, el cual, precisamente, a través de esos caprichos podrá alcanzar a transformar la forma aprendida en Italia en un singular estilo perfecto, fusión de la forma y el color.

El *Paraíso* aparécenos, pues, como la obra de un secuaz de los vene-

cianos, ya dueño de las elegancias romanas que él va transformando en caprichosas zonas de color. Las condiciones artísticas generales para poder atribuir el cuadro a Domenico Theotocopuli, llamado el Greco, las hemos, pues, encontrado.

Mas a estas razones, de índole siempre general en demasía para constituir una certeza histórica, hay necesidad de añadir, integrándolas, la confrontación de los particulares del *Paraíso* con las obras ya autenticadas del Greco.

Entre las primeras obras documentadas cumplidamente del Greco en España está la *Verónica* de Santo Domingo el Antiguo, en Toledo: extiende ella el Sudario en el que va pintada la cabeza de Cristo, según el tipo, y por factura igual a la cabeza del Cristo en el *Paraíso*. Sabido es que hasta en tipo, tan tradicionalmente fijado con el de Cristo, y del cual puede encontrarse en una Santa imagen de Rusia un prototipo (1), cada pintor de talento ha impreso su estilo propio. Y en el cuadro de Toledo, como en el *Paraíso*, la impronta del estilo consiste en el alargamiento de la cabeza, en el aprovechar de los cabellos y de la barba para caprichos "de aguijón", en el afinar y pespuntar las líneas para infundirles en el alma un escalofrío nervioso: finalmente, en el sugerir, más que actuar la forma por medio de fuertes contrastes de claro y de oscuro.

Una otra obra firmada del Greco es el *Bautismo* del Museo del Prado en Madrid. En el primer plano, a la derecha, en alto, avanza ligero un ángel, casi volando, casi caminando sobre las nubes; al avance, se pliegan las vestiduras al cuerpo que pierde su forma para convertirse en manchas de movimiento en dirección acordada con las alas. Si bien todavía más sumario, igual trato han recibido los dos ángeles pintados en los ángulos superiores del *Paraíso*. En el *Bautismo*, de Madrid, el Cristo se inclina y adora, la afinidad de construcción y de visión con el Bautista del *Paraíso* es evidente.

Y es oportuno parangonar las manos del Cristo del *Bautismo* con las del Bautista y el San Sebastián en el *Paraíso*. Diversa la actitud, y no importa, son las mismas manos.

¿Por qué? El pintor quiere hacérnoslas aparentes, una casi de cara y a la vez quiere que también la otra; tuvo al caso que dislocar el pulso, tuvo que plegar ligeramente los dedos para dar plaza a la mano cubierta des-

(1) Cons. Bertaux, op. cit., pág. 35.

tacándola de la otra por medio de una sombra profunda. Y todo se traduce en esfuerzo, extensión, en vibración y adoración.

Por lo demás, las manos del *Paraíso,* así puestas a la vista, tan artificiosamente y con tan claro propósito estilístico, se hallan en todas las obras del Greco. Las vemos en el *Paraíso* en las del Padre Eterno, del Cristo, de la Madona, del Papa (San Gregorio Magno), de San Antonio de Pádua, del Obispo del primer plano, de San Francisco, de la Magdalena, de Santa Catalina; y se confrontan con las manos de los Apóstoles en la *Curación del ciego* en Dresde y en Parma, con las manos de la Asunción de la Virgen, antes en Toledo, ahora en Chicago, con las del donador en la *Resurrección* de Santo Domingo el Antiguo, en Toledo, con las de las varias réplicas del *Prendimiento de Cristo,* particularmente en la ahora extraviada que antes perteneció a la colección Manfrín de Venecia; y con las manos de la *Despedida de Cristo a su Madre* del convento de San Pablo Ermitaño, en Toledo, o en las del *San Juan Evangelista y San Francisco* del Prado, y, en suma, con las manos todas pintadas por el Greco.

Resulta de tales confrontaciones la importancia estilística que a las manos asigna el Greco, para agudizar la sensibilidad psicológica de sus personajes; si para el Greco una figura es una palabra, la mano no es sino su acento; el carpo, dislocado va siempre; las manos se ofrecen unas veces en escorzo, para aparecer más afiladas en su formación, separando mucho el pulgar alargado, y otras veces, abriendo radialmente los dedos de fuerte enlace, y muy nerviosos, inquietos y como movidos por fuerzas irresistibles. Y como en los cuadros autenticados del Greco, así en el *Paraíso,* se encuentran todos estos caracteres.

En tal cuadro, también notamos el hábito de formar el relieve de la nariz con un puro golpe luminoso, que frecuentemente encontramos en el Greco, por ejemplo, en el cuadro de Parma. Y también notamos en la cabeza de la Magdalena el mentón apuntado y la nariz respingada de que hallaremos su más perfecta expresión en la Santa Tecla del cuadro que fué de la capilla de San José, en Toledo.

Es la cabeza de Santa Catalina de un tipo extraño, neurótico, de profunda mirada, que volvemos a encontrar en la *Trinidad* del Museo del Prado, en el último ángel de la derecha. Porque los ojazos de mirada honda, misteriosos por su sentir religioso, son, con las manos, uno de los mayores acentos peculiares del estilo del Greco, y le logran a su obra,

más que ningún otro elemento, aquel carácter de concentración del pensamiento y de los sentidos de las imágenes en la acción representada, lo que probablemente constituyó el más auténtico secreto del éxito del Greco.

Podríamos continuar en las confrontaciones, se podría observar, por ejemplo, cómo es peculiar del Greco, particularmente en sus primeras obras, el hábito de hacer aparecer de repente algunas cabezas por detrás de los personajes del primer plano, sin tener apenas presente la perspectiva aérea, lo que hallamos en el *Paraiso* detrás del Bautista, o también podríamos observar cómo el grupo de las dos primeras cabezas, a la izquierda, en la zona inferior del *Paraíso*, las encontramos de nuevo en formas y espíritu en el centro, al fondo, de la *Curación del ciego*, de Desdre; como, finalmente, las cabezas del Papa y del Bautista tienen igual construcción formal que la del retrato de Masutio de Masutii, en la colección J. Kerr-Lawson (1); pero es inútil, en verdad, continuar. Relaciones de formas particulares del *Paraíso* con las de las obras seguras del Greco resaltan a quien atentamente mira.

Me detendré tan sólo en una figura de monja, la última a la derecha, por su extraño titilar de claros, luminosos, argentinos, e interrumpidos por fuertes zonas de oscuro; ciertamente, la figura más nueva y más pictóricamente reveladora, en todo el cuadro. Parece una cosa de Velázquez. Velázquez no había nacido todavía cuando fué pintado el *Paraíso*, y sin embargo, el Greco lograba ya potencia, no sólo en su propio estilo, sino aún en aquel que será el de su grande secuaz (2). De hecho en el célebre cuadro de *Las Meninas*, la menina que se aproxima, de la izquierda, a la Infanta, con aire humilde, devoto, tiene por su realización, y por el espíritu del toque, por el gusto, por lo blanco y negro, ofrece evidente relación con la monja del *Paraíso*. Relación casual, entiéndase bien, ya que Velázquez no vió probablemente nunca el *Paraíso*, resultado similar de dos genios, uno y otro laborando paralelos sobre la base de unas mismas premisas estilísticas.

---

(1) V. von Loga, *Grecos Anfaenge*, en el *Jahrbuch der Koen. Pr. Ksts.* XXV, 1914, p. 47.

(2) Que el Greco fuera el principal maestro de Velázquez, lo que ya indicaron Justi y Beruete, ha sido definitivamente comprobado por Cossio, op. cit., pág. 512 y siguientes.

Domenico Theotocopuli era griego, no sólo de raza, sino también de sentimiento. Se inspiraba él, en sus sacras composiciones, en la tradición bizantina, viva todavía en Candía, su tierra natal, en el siglo XVI, y aún más tarde. Karl Justi (1) nos reveló cómo su *Prendimiento de Cristo* se inspira en su composición en un motivo que se encuentra en un mosaico de Monreale y en una pintura de Duccio di Boninsegna. Emilio Bertaux (2) halló en un tríptico bizantino del siglo XVI el motivo iconográfico al que se mantuvo fiel el Greco, así en la Resurreción del Santo Domingo el antiguo de Toledo, como en la *Estigmatización de San Francisco* de la colección Zuloaga.

Ahora bien, otro tanto puede decirse del *Paraíso*: a través del arte italiano, el originario bizantino significado iconográfico de las escenas sacras poco a poco se habrá desvanecido. El *Paraíso* no es un asunto bizantino, sino italiano: los bizantinos representaban el Paraíso dentro de los límites iconográficos bien definidos del Juicio Final, y en el Juicio Final incluían la *Deesis*, es decir, la imagen de Cristo adorado por la Virgen y el Bautista implorando gracia para los resucitados. La representación de la *Deesis*, arranca probablemente del siglo VII (3) y alcanzó gran fortuna luego. Rafael, por ejemplo, transformando fundamentalmente el significado que de la representación habrá recibido del arte bizantino, introdujo la *Deesis* en la *Disputa del Sacramento*. Cuando Domenico Theotocopuli tuvo el encargo de representar el *Paraíso*, se hubo de proponer un caso de conciencia: en aquel momento histórico, encuadrar aquella escena que se le exigía. Para representar el Juicio Final, hubiera habido necesidad de añadir el Infierno al Paraíso, cosa que no se le pedía. Y en el momento se acordó de un especial momento histórico que la tradición bizantina miraba y que había quedado desconocido del Arte italiano. La *Guía del Athos* (4) en particular contempla la *Segunda venida de Cristo*, como preámbulo del Juicio Final, escena en la cual Cristo está representado llevando la Cruz, motivo que falta lo mismo en el Juicio Final bizantino que en el *Paraíso* italiano. Se encuentra en cambio en el tríptico de Alba Fucense (ahora en el Palacio-Venecia

(1) Zeitschrift fuer bildende Kunst, t. VIII-IX, 1897, 8.

(2) "Notes sobre el Greco." III. "Le Byzantinisme" en *Revue de l'Art ancien et moderne*, XXXIII (1913), pág. 29 y siguientes.

(3) W. de Grüneisen, *Sante Marie Antique*. Roma, MCMXI, pág 487.

(4) Didrón, *Manuel d'Iconographie chrétienne*. París, 1845.

de Roma), que es una copia del siglo XIII de un tríptico bizantino (1), y en un fresco de Sancti-Quattro Coronati de Roma, del siglo XII, donde a la *Deesis*, rodeada de los apóstoles, se añaden dos ángeles con las trompetas anunciando el próximo Juicio universal. El Greco atribuye naturalmente a la cruz un valor pictórico que falta, así en el tríptico de Alba Fucense, como en el fresco de Sancti-Quattro Coronati; importa hacer constar, sin embargo, cómo el autor del *Paraíso* ha querido modificar una escena estrictamente italiana, agregándole un motivo bastante para darle la corrección exigida precisa por la iconografía bizantina.

Ciertamente que en el año 1570, y más allá, solamente Domenico Theotocopuli podía mostrar en Italia semejantes escrúpulos de conciencia. Pero por sus composiciones, Domenico Theotocopuli no se acordadaba tan sólo de que era griego, pues también demuestra quizás asimilación de los asuntos de Alberto Durero. Su biógrafo, D. Manuel B. Cossío (2), ya nos ha demostrado cómo la *Trinidad*, del Museo del Prado, está inspirada en un grabado de Durero (Bartsch, VII, 142), y también que la *Asunción de la Magdalena*, en la iglesia de Titulcia o Bayona de Tajuña (provincia de Madrid), deriva de otro grabado de Durero (Bartsch, 121). En el primer caso, es también interesante hacer notar que el Greco tendía a rarificar la escena, respecto a la del modelo, para mejor distinguir sus masas cromáticas. Ahora bien; también el *Paraíso* se inspira en una composición de Durero, precisamente en la *Adoración de la Trinidad*, del Museo Imperial de Viena. Igual el concepto del semicírculo cóncavo en lo bajo, visto en escorzo, y del círculo en alto alrededor de la Trinidad, visto de frente; igual el motivo de las dos falanges de santos y las dos de ángeles puestas encima de las precedentes y que giran hacia la Trinidad; igual, por último, la figura del sacerdote, visto de espaldas, en el primer plano, hacia el centro, un poco a la izquierda; y semejantes también algunos particulares, realizaciones que cada cual puede comprobar. Sin embargo, al inspirarse en Durero, el autor del *Paraíso* sigue el mismo sistema que el autor de la *Trinidad*, del Prado: rarifica las figuras, las aclara, para individualizar sus masas cromáticas, y las mueve en el espacio por medio de la propia sapiente perspectiva aérea.

El esquematismo de la escena que aparece en las obras del Greco

(1) Bertaux, *L'Art dans l'Italie méridionale*. Paris, 1904, pág. 280.

(2) Op. cit., pág. 146, 353.



DOMENICO THEOTOCÓPULI, EL GRECO (n. 1545-50 † 1614)
Detalle del Nazareno de Huete, (P.ª de Cuenca). La Oración del Huerto,
cuadro de Medinaceli, (P.ª de Soria), obras inéditas muy intactas
y de las últimas décadas del pintor.

tiene, pues, un doble origen, bizantina y dureriana, que aproxima el *Paraíso* a otras obras documentadas del maestro.

Por el color, por las formas particulares, por el concepto mismo de la composición, el *Paraíso* resulta, pues, obra del Greco. Y ella, con las miniaturas antes en Valladolid, explica la formación de su estilo español. Tan sólo a través del estudio atento del manierismo romano, del que él sacaba todo cuanto podía utilizar, sin rendirle nada de su propia originaria visión cromática, podrá de hecho el Greco alcanzar a crear en España, con su pincel improvisador, una forma que se hallaba en los antípodas de toda tradición veneciana.

\- . -

Puesto que del Greco nos estamos ocupando, celebro poder ofrecer al conocimiento de los estudiosos otra obra del maestro, que se encuentra en Huete (provincia de Cuenca), obra que conozco por la cortesía de D. Ricardo de Orueta, al que doy las gracias por tan importante primicia.

Es un cuadro que representa el busto de Cristo coronado de espinas y llevando la cruz (1), firma con caracteres griegos: "Domenikos Theotocopolis epoiei". En el reverso, una vieja nota determina: "De Dominico Greco". La túnica está pintada de carmín; el manto, de verde, que azulea en los oscuros y amarillea en los claros. Estan sutil la pasta del color, que brota la preparación por varios lados; los tonos se lograron con la justa colocación de pinceladas graduadas más que con una tinta unida. Por ejemplo, los oscuros de la boca se descomponen en una serie de pinceladas graduadas a base del carmín.

El cuadro de Huete no ofrece necesidad de largo comentario para comprobarle en las formas la autoridad de la firma. Quien conoce el *Cristo llevando la cruz*, de la colección Beruete, en Madrid, se da cuenta de que solamente la misma mano y la misma mente podían crear el pequeño *Cristo* de Huete; iguales son de hecho el tipo, la postura, la expresión psicológica; igual sobre todo el efecto maravilloso de luz y de sombra. La pintura de la colección Beruete presenta un empaste plástico, algún tanto superior al de la pintura de Huete; ésta, por su parte, una fusión tonal, una transparencia atmosférica, algún tanto superiores a aqué-

(1) Lienzo, 0,48 $\times$ 0,39 metros.

lla. Por eso, la pintura de la colección Beruete ha sido clasificada en la segunda época del maestro, que corre de 1594 al 1604; y la pintura de Huete debe ser clasificada en la época última, del 1604 al 1614. En la última etapa de su vida, el Greco, de hecho, se abstrajo siempre más de toda determinación de materia; sugirió a la vez, a través de los toques tonales, formas aligeradas de toda terrena consistencia, e infundió en sus fantasmas el hálito apasionado de sus ensueños religiosos. Como éste de Huete, pocos cuadros revelan el modo con el cual el portentoso pintor preparábase a dejar esta vida.

LIONELLO VENTURI



NECROLÓGICA

Hace pocos meses, y en las noticias comunicadas por la telegrafía sin hilos desde los centros alemanes de información, se dió la lamentable del fallecimiento del docto hispanófilo Herr Valerian Von Loga, sin muchos detalles.

Fué el Sr. de Loga, nuestro colaborador, un entusiasta enamorado del Arte español, en todas sus manifestaciones, y muy particularmente de los más conocedores y de los más enamorados del genio de Goya. Como grabador lo estudió en libros y en otros trabajos, pues era, el crítico, conservador de las Estampas de los Museos Imperiales de Berlín; pero su actividad y celo se extendía a todo el Arte español, y a él en síntesis preparaba una obra considerablemente extensa.

Lamenta esta pérdida de la misma manera que lamentó la luctuosa del gran hispanófilo francés Mr. el profesor Emile Bertaux,

LA REDACCIÓN

[illegible]

Fots. de Diego González, de Jerez

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

La Cartuja de Jerez de la Frontera. Gran portada de ingreso, obra del arquitecto ANDRÉS DE RIBERA, en 1571

LA CARTUJA DE JEREZ

La antigua *Ceret romana*, el *Sherish* o *Xirás* árabe, la ciudad de Jerez que todos conocemos, contiene en su recinto notables monumentos, casi todos de la época ojival, que el afán innovador de posteriores generaciones ha desfigurado por completo.

De estilo plateresco es el Consistorio o antigua Casa Ciudad, edificada en 1573, reinando Felipe II, y cuyo elegante pórtico es hoy el Museo Arqueológico Municipal, que sirve de ingreso al salón biblioteca del Concejo.

Las iglesias de San Dionisio y San Miguel son notables, y en ellas los elementos románico-ojivales y moriscos se mezclan y compenetran con detalles del renacimiento influídos por Bernini, como ocurre en San Miguel, causando la vista de tal amalgama una cierta fatiga que molesta y aturde.

Son dignos de visitarse en Jerez, finalmente, los restos del antiguo Alcázar, San Mateo, la iglesia de Santiago—cuyo templo ha sido restaurado, cometiéndose verdaderas profanaciones artísticas—y en el que su sillería coral, procedente de la Cartuja célebre, es de idéntico tipo que la del Paular, de Segovia, que se conserva en la iglesia de San Francisco el Grande, de Madrid; San Juan de los Caballeros, templo parroquial fundado por Alfonso X, y en el que tuvo lugar la reunión de las Ordenes militares, cuyas enseñas se ostentan en sus muros; la iglesia de San Marcos y el convento de Santo Domingo, cuya fundación data de la conquista de Jerez.

Por último, la Colegiata, de cinco naves, con bóvedas por arista, cuya traza y disposición de los tiempos medioevales está supeditada a la arquitectura greco-romana de los albores del renacimiento, que predomina con unidad de carácter en la composición general, resulta grandiosa y elegante.

Pero lo más interesante de Jerez es la Cartuja, a unos dos kilómetros de la ciudad y orillas del Guadalete; monumento nacional, aunque

tal no parezca al viajero por el estado de abandono y de ruina en que se encuentra.

Célebre hasta los comienzos del siglo XIX por su conjunto arquitectónico, su templo, sus claustros y jardines, sus fuentes y dehesas, con sus célebres yeguadas, así como las riquezas de su sacristía, sus cuadros y obras de arte y su ermita de Nuestra Señora de la Defensión (1), origen y parte más devota del grandioso Monasterio y de aquel sagrado recinto, es hoy día una verdadera desdicha y poco menos que un montón de ruinas, cuya contemplación produce desolación y espanto.

La Nación, que la declaró monumento suyo (2) en honor a su abolengo arquitectónico, siempre mal representada, no ha dado señales de vida más que para utilizar gran parte del histórico cenobio —cediendo a las presiones de política local—, convirtiéndolo en dependencia del ramo de Guerra, con destino a Depósito de sementales.

* *

Es la célebre Cartuja jerezana uno de tantos edificios monacales que construyeron en España los hijos de San Bruno, monumento muy digno de estudio y de la mayor atención por parte de nuestros Gobiernos, que han debido procurar su conservación y sostenimiento, porque hoy a la altura de abandono y de ruina en que se encuentran sus fábricas, tal empresa supone un gasto de muchísimos miles de pesetas, difíciles de conseguir, por muchas que sean tanto las laudables iniciativas y propósitos del ministro de Instrucción pública—que ha otorgado en reciente fecha una exigua cantidad para reparaciones, por no permitir mayores dispendios lo limitado del presupuesto de su departamento—, como grande la pericia del arquitecto Hernández Rubio, encargado por el Gobierno de la obra de restauración.

Fundóse el notable Monasterio por D. Alvaro Obertos de Valeto, descendiente de Micer Obertos de Valeto, uno de aquellos nobles varones que acompañaron a D. Alfonso el Sabio, en la segunda expedición a Jerez en 1264, para librar a la noble ciudad del yugo sarraceno.

(1) La ermita, transformada en reducida iglesia aneja al Monasterio, quedó en cierto modo exenta y con una puerta al campo para que pudiera ser visitada sin alterar la clausura.

(2) ¡Real orden de 19 de Agosto de 1856!

Varón de tan loables y relevantes costumbres, que vió la luz primera en Jerez en 1427, era descendiente por la rama materna, de los Fiescos, de Italia, y ostentaba como escudo de armas el de la casa de los Morlas, a que también perteneció. Su nombre es digno de figurar en mármoles y bronces de manera perdurable, pues que a su costa y de su propio peculio hubo de fabricarse obra tan suntuosa y arrogante.

Sobresalía entre todas sus virtudes la de la caridad, que le valió desde sus años juveniles el dictado de padre de los pobres, pues merced al cuantioso patrimonio que recibiera de los autores de sus días, don Miguel Obertos de Vargas y doña Juana Martínez de Trujillo, pudo dar rienda suelta a los impulsos de su corazón en alivio y socorro de las clases menesterosas.

Permaneció soltero toda su vida, y ya de avanzada edad y sin heredero alguno, noticioso de las continuas limosnas que a diario se repartían en la Cartuja de Santa María de las Cuevas, de la ciudad de Sevilla, y deseando verlo por sus propios ojos, un buen día se trasladó desde Jerez a la ciudad del Betis.

Sería la hora del medio día cuando acertó a llegar al referido convento, hora del reparto de limosnas y comida a los pobres de todas las edades, sexos y condiciones que en gran número acudían, viendo que se les entregaba lo suficiente para el sustento de un día. Vió, además, aquel noble caballero que en una sala interior del convento comían cincuenta pobres, a los que asistían y servían los religiosos, espectáculo que cautivó su atención, y llegándose al hermano portero hubo de preguntarle si aquello se hacía todos los días, siendo la respuesta afirmativa y viéndola corroborada con que el número de limosnas secretas a pobres vergonzantes era mucho mayor, aumentándose unos y otros donativos a medida que las necesidades crecían o se dejaba sentir la influencia de calamidades públicas, como epidemias, malas cosechas o desastres por el estilo.

Convencido D. Alvaro de que aquella jornada suya a Sevilla la dispuso Dios con sus altos designios, para que por sí mismo apreciase y viese ejecutado lo que tantas veces había oído referir, celebró una conferencia con el Prior del Monasterio, R. P. Fray Fernando de Torres, varón santo y ejemplar cenobita, en la que, y a repetidas instancias del Prior, nuestro buen D. Alvaro de Obertos hubo de confesarle los bienes y rentas que poseía, sus deseos de que por inspiración divina fueran los

frailes cartujos los perpetuos despenseros de los pobres, y sus dudas, después de lo que había visto repartir en aquella casa, de que su caudal fuera mezquino para tamaña empresa, a lo cual contestóle el Prior ser suficiente para acometer la fundación de una Cartuja y dejar en ella perpetuos dispensarios para los pobres.

Saltáronsele las lágrimas a nuestro buen caballero con tal motivo, y al punto puso a disposición de Fray Fernando de Torres su hacienda toda para que ejecutara su voluntad.

Tratóse de buscar el sitio, y entre varios que se reconocieron ninguno pareció más a propósito que el que hoy ocupa la secular Cartuja jerezana.

En 1.º de Septiembre de 1461, el R. P. Fray Fernando de Torres, mencionado, y el convento de Santa María de las Cuevas, de Sevilla, aceptaron las donaciones de la hacienda y patrimonio de D. Alvaro para la nueva fundación; y en 20 de Septiembre de 1475, D. Pedro González de Mendoza, Arzobispo de Sevilla y Cardenal más tarde, otorgó las licencias para la susodicha fundación, que a su vez confirmó D. Juan de Mondragón, Marqués de Cádiz, que aceptó gustoso la propuesta que para representar al convento de Sevilla se hiciera en su favor.

Para ir a esta fundación fueron nombrados los PP. Diego de Medina, Cristóbal de Sevilla, Lope de Yenestrosa y Benito Centurión, con otros monjes profesos, que llegaron a Jerez el 13 de Febrero de 1476, cuando era Papa Sixto IV y reinaban en España los Reyes Católicos; siendo su primer Prior el R. P. Alonso de Abrego (1), Rector a la sazón de la Cartuja de Cazalla.

Colocóse la primera piedra el 17 de Diciembre de 1478, asistiendo al acto el fundador, que murió en 12 de Marzo de 1482 (2), que fué enterrado en la capilla mayor de la Cartuja con toda solemnidad y colocándose su sepulcro delante de la peana del altar mayor el cual se cubrió con una losa de mármol, siendo la única sepultura que hoy se conserva en

(1) Es Abrego y no Abreu, como han supuesto algunos escritores.

(2) Suponen los cronistas que vió terminada su obra. Por cuanto a la fundación se refiere y partes principales del monumento, cabe asegurarlo, pero es lo cierto que las obras continuaron después de su muerte y que alcanzaron la fecha de treinta y más años del siglo XVI, como lo demuestra el estilo que campea en el claustrillo, en el coro de legos y en otras muchas dependencias del célebre Monasterio.

la iglesia, con inscripción muy deteriorada y que no se reproduce por ser de todos conocida (1).

El sitio donde el Monasterio se halla emplazado constituye uno de esos vergeles con que la pródiga mano de Dios omnipotente engalanó la comarca andaluza. Dejemos al cronista Vallés (2) describirlo con la galanura y sencillez del habla antigua castellana; dice así el ilustre arcediano:

"El ſitio es una eminencia, azia el Norte y en lo alto dél ay vna gran „llanura, que corre haſta la miſma Ciudad de Xerez, que cae al Ponien„te del Conuento. Danle (con razon) a eſte ſitio por nõbre Montealegre, „por lo que ſu viſta inſieſta, y comunica a ſus moradores, explayandoſe „por todas partes, mirando viñas, jardines, diverſidad de alamedas, oli„uos y arboles frutales, de todo género de frutas, con abundancia de na„ranjos, limones, cidras, que en el mes de Mayo cuando eſtán los arboles „floridos es mucho lo que recrea y la ſuavidad que cauſa al olfato con ſu „frangancia."

"Es de ſi tan fertil eſte ſitio, que creyendo no tener agua, por ſu gran„de eminencia, á muy poco trabajo la dió de pie, con tanta abundancia, „que no ſolo abaſtece tres fuentes copioſas, que comunica á tres diferen„tes clauſtros, ſino que aſsimiſmo reparte la ſuficiente á todas las celdas „de los Padres Monjes y Frayles y oficinas de caſa (con ſer muchas) y á „las huertas; y aunque tiene otros manantiales eſta agua es la que mas „ſirue."

"Paſſa por junto a la huerta vn pequeño riachuelo que ſe incorpora „con el famoſo río Guadalete tan celebrado de los antiguos acercâdoſe „al Conuento, por eſta parte coſa de treinta paſſos, ázia el Oriente, for„mando vna media Luna al Mediodia en diſtancia de media legua, y azia „el Poniente coſa de doscientos paſſos, poco mas o menos, formando va-

(1) Véase en el Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1896, número correspondiente a 1.º de Junio, el artículo "Una excursión a la Cartuja de Jerez", del docto escritor D. Pelayo Quintero.

(2) *Primer Instituto de la Sagrada Religión de la Cartuja. Fundaciones de los conventos de toda España*, por el Doctor José de Vallés. Arcediano de San Lorenzo. Canónigo de la Santa Iglesia Metropolitana de Tarragona. Capellán de S. M. Dedicado al Ilmo. Sr. D. Cristóbal Crespi de Valdaura. Caballero de la Orden de Montesa.—En Madrid, por Pablo del Val.—Año 1665 (Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.)

„rias bueltas, vá á defembocar al famofo Puerto de Santa Maria que apa-„centâ la vifta mirarle con muchos barcos, q̄ todo el año continuamen-„te ván y vienen á la Ciudad de Cadiz. Y afsimefmo aquella campaña „hermofeada de viñas, arboledas y jardines q̄ en aquella foledad recrean „la vifta y dilatan el coraçon, por fu grande amenidad."

"Defcubrese á poco trecho del Conuento la Baia de Cadiz, que tiene „dos leguas de ancho, donde defembarcan las Flotas, y Galeones, y de „ordinario dán en ella fondo muchas naues gruessas, que de diferentes „partes del mundo vienen á contratar á Efpaña."

"Los dias ferenos, y claros, fe reconoce clara, y diftintamente, defde „el Conuento, la Ciudad de Cadiz, con fus cafas, ventanas, templos, to-„rres, y caftillos, con tanta diftincion, como fi eftuieran á muy corto tre-„cho; pero con mas particularidad los dos. Caftillos del Puntal y Mata-„gorda. Todo el año es vna hermofa Primauera, porque a vna parte fe „defcubre lo ameno del pais, y por la otra el mar. Passa el Camino Real „de Cadiz por delante la porteria del Conuento."

"Tiene el lienço de la muralla, que coge todas las celdas de Monjes, „y Freyles, Prioral, clauftro, hofpederias y otras oficinas, mas de quinien-„tas varas; otras tantas tiene el quârto que eftá al Norte."

"Es tan magnifica y oftentofa toda fu fabrica q̄ fe tiene por vna de las „grandiofas cafas de España, y el Serenisimo Principe Filiberto (1) eftan-„do en Cadiz iba muchas vezes a vifitar aquel Santuario y folia dezir, fe „le dilataua el coraçō̄n, eftando en él, y en particular celebraua vn Claus-„tro que tiene muy hermoso."

"Tiene mucho que admirar (con razon) efta Infigne Cartuxa, y entre „todo es la Coronacion de la Igefia, obra del P. Juan Carrasco, hijo pro-„feffo de aquella cafa, y Prior que fue della q̄ merece titulo de grande. „Era menefter alargarme mucho fi huuiera de referir por menor lo gran-„de defta fabrica y cofas infignes della; pero no he de falir de los limites „de mi affumpto."

"Diofele á esta Cafa titulo de la Defenfion de Maria Santifima, porque „en el fitio en q eftá edificada, fe defendian los Chriftianos con mas valor „de los Moros y las Armas Mahometanas, llegando á quererles ofender, „perdian del todo fus fuerzas en efte puefto donde oy eftá el Conuento."

(1) Filiberto de Saboya, que al mando de las tropas españolas ganó la famosa batalla de San Quintín, y fué marido de Margarita de Valois, hermana de Enrique II de Francia.

"El Conuento tuvo muchos varones infignes que figuieron las huellas „de fu gran patriarca y con el realze de fus virtudes lo ilustraron y enri„quecieron."

. . . .

. . . .

De la grandiosidad del monumento, da cuenta también Ponz en su *Viaje de España* (1) del que hace un cumplido elogio, lo cual denota su gran mérito, pues sabido es la poca atención con que el ilustre Consiliario de la Academia de Nobles Artes estudiaba los edificios medioevales, corroborando, además, en este caso, cuanto había dicho el Arcediano Vallés en 1663 al encomiar la fertilidad del paraje, lo magnífico de la estancia y lo grandioso de la fundación.

Mas tarde, Madoz (2) indicó asimismo "que la Cartuja de N.ª S.ª de „la Defension es uno de los Monumentos más notables del término de „Jerez, y que va desapareciendo insensiblemente por el descuido é in„curia de los hombres."

Y así ha sido y continúa siendo para vergüenza de nuestra cultura artística, puesto que ya el Arcediano Vallés, en la obra citada, y despues de los párrafos transcritos, asegura que "de todo ello sólo queda la topografía del lugar y las ruinas del Monumento", sin que sirvieran de mucho, por lo visto, las renovaciones hechas, con poco acierto, de que nos habla Ponz en 1792 (3).

De que el cenobio de que me ocupo es uno de los Monumentos más notables de España, es prueba irrefutable, cuanto acerca del mismo dejó escrito con su académico estilo y reconocida pericia, el insigne don Pedro de Madrazo (4), y de cuya reseña, en la que se transcriben las impresiones del viaje realizado por el autor en 1853, se deduce claramente, no sólo la riqueza de detalles y lo suntuoso del conjunto de tan espléndida Cartuja, sino el abandono en que yacía y que le hacen exclamar:

(1) Tomo XVII. Carta sexta, 11 a 28 (ed. de 1792).

(2) *Dicc. geo. estadístico histórico, 1847.* Así la llama equivocadamente, asegurando, también, que toda la traza es de Andrés de Ribera, lo cual es una suposición equivocada.

(3) Obra cit.

(4) *España, sus Monumentos y Artes, etc. Sevilla y Cádiz.* Barcelona, 1884.

"¿Cuál será el destino reservado a este abandonado Monumento?" (1).

***

El tiempo se ha encargado de contestar al insigne escritor. La incuria de los hombres, el abandono sin límites de nuestros Gobiernos lo han convertido en unos restos arquitectónicos, de singular mérito artístico y ya que al cabo de más de una centuria parece querer ocuparse el Estado de su reconstitución, si no difícil, por lo menos costosísima, de una manera mezquina y lenta por las razones apuntadas al comienzo de este trabajo; considero oportuno, con tal objeto, renovar, ampliándolas, ideas vertidas en otras ocasiones al ocuparme de tan peregrina fábrica (2).

***

Veintiocho años después de la batalla del Salado por Alfonso XI tuvo lugar en los "Llanos del Sotilio" la batalla de este nombre, y poco más tarde, para conmemorarla, se edificó una pequeña ermita llamada de Nuestra Señora de la Defensión, en la que se veneró también una imagen de Cristo de idéntica advocación, obra de Juan de Arce.

Ignórase quién pueda ser el arquitecto que trazó el edificio que fundara el caballero Obertos de Valeto, y cuya primera piedra se colocó, como referido queda, en 17 de Diciembre de 1478 (3).

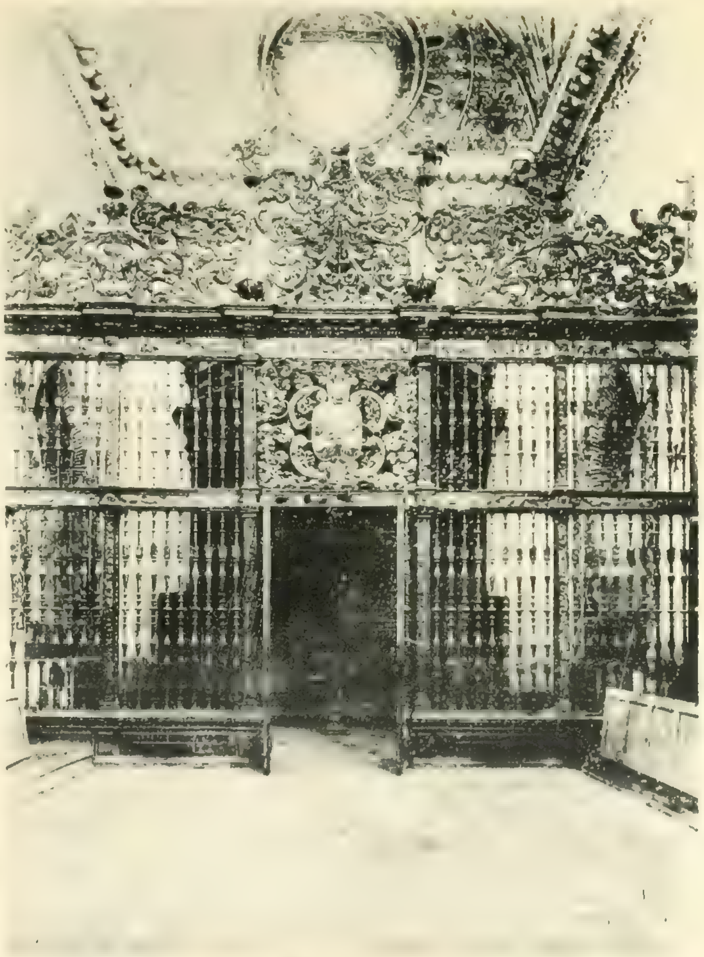
Lo cierto y positivo es, que habiendo fallecido el fundador en 1482,

(1) En el año 1876, dice D. Pedro de Madrazo (obra cit.), que fué concedida de Real orden la Cartuja de Jerez a D. Francisco García Tejero, presbítero, director de la Congregación filipense de Hijas de los Dolores, con todas sus dependencias, para establecer, en ella, un Instituto religioso, industrial y agrícola, y abrir la iglesia al culto, cuidando de su conservación y reparación, así como de toda su parte monumental.

Ignoro si tal concesión prosperó y si tuvo éxito; presumo que no, a juzgar por el estado en que se encuentra el edificio todo. Además resulta bien extraña esta concesión estando declarada la Cartuja monumento nacional desde 1856. Si el Estado desde aquella fecha hubiese prestado la atención merecida a la notable Cartuja, no ofrecería seguramente el triste aspecto que presenta en el año 1918.

(2) *La Construcción Moderna,* Junio 1917.

(3) No pudo ser Andrés de Ribera el autor de los planos ni el que dirigiera las obras como algunos equivocadamente suponen, toda vez que este célebre arquitecto no intervino en el edificio hasta 1571, como queda dicho. (V. Llaguno y Amirola, *Diccionario de los Arquitectos y Arquitectura de España.* Tomo III, pág. 27.)



Fot. de Diego González, de Jerez

Verja monumental de hierro repujado, obra fechada en 1760



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid.

Cornisa y ventana del ábside, con postizos churriguerescos

LA CARTUJA DE JEREZ

según la fecha que reza la losa sepulcral de su enterramiento, y por otra inscripción colocada en el arco central de la portada de estilo renacimiento, que dividía el Coro de monjes del general de la Comunidad, se viene en conocimiento de las dos épocas de Arte que se mezclan en este Monumento arquitectónico, amalgama del gótico florido y del renacimiento que se advierte en el histórico cenobio, sin tener en cuenta la ridícula yesería con que el siglo XVIII enmascaró aquella interesante y bella arquitectura, con otras obras y reparaciones que por afán de reformismo se ejecutaron después del 1482.

Se ingresa en el recinto por una gran portada en estilo greco-romano, obra del arquitecto Ribera, quien la ejecutó en 1571, según rezan los triglifos del cornisamento. Es de grandiosa traza y en ella se contemplan las esculturas de la Virgen de la Defensión, San Bruno y San Juan Bautista, coronadas en el cuerpo alto por una gran media-figura del Padre Eterno.

Tras de esta portada se recorre un extenso patio, cuyos muros de cerca están coronados por derruída crestería gótica, y en cuyo fondo se alza el imafronte de la iglesia, en estilo corintio muy bastardo de la XVII centuria, obra que se atribuye a Juan de Arce y fué concluída en 1667 por Alonso Cano, siendo las esculturas que se representan diferentes episodios de la vida de San Bruno de ambos beneméritos artistas, y cuyo conjunto y disposición bien claramente demuestra que es de otra época muy posterior al resto del monumento, que comenzó a edificarse según se ha dicho en 1478, siendo posible, dado el poco respeto con que miraron el arte medioeval las XVII y XVIII centurias, que la primitiva fachada desapareciera para ser sustituída por la que hoy se contempla (1), del mismo modo que en el interior de la iglesia la traza y disposición ojival de sus bóvedas y muros se hallaba oculta por inoportuna y rica yesería churrigueresca.

La iglesia, perteneciente al período de transición del ojival al plateresco, es de una sola nave (2), como casi todas las cartújas, y aparece dividida en tres partes, separadas dos de ellas por una verja de hierro, repujada, ejecutada en 1760 por orden del prior Fray Juan Jiménez y

(1) La fotografía de este imafronte (fachada principal), y la de un ángulo del claustrillo, ilustraron el artículo ya mencionado del Sr. Quintero, y por eso no se reproduce en el presente trabajo.

(2) Tenía la bóveda pintada de azul con estrellas de plata.

cuya coronación es el escudo del monasterio de las Cuevas, de Sevilla. En este primer departamento o parte de la iglesia, se conservan todavía dos altares de mármol, con incrustaciones polícromas.

El segundo compartimiento es el Coro de los legos. Consérvanse al presente sus sitiales en cedro tallado. En un pequeño muro que separa ese Coro del tercer tramo, y que es el Coro de Monjes profesos, se contempla un arco del Renacimiento con esculturas en bajo relieve, que puede competir con los mejores del estilo, y en el que existen dos cartelas con las dos fechas de que antes hice mención, la de 1553, en que se construyó, la de restauración, en 1730 (1), conteniendo una puerta plateresca, cuyas labores se doraron, desfigurándolas, en esta última centuria.

En medio de la nave, y a los pies de las gradas del altar, se distingue la losa que cubre la profanada tumba del fundador, en la cual, grabada con gran pureza de líneas y sólido dibujo rafaelesco, apenas si se percibe ya la vera efigie del noble jerezano de italiana prosapia, con armadura completa y montante asido con las dos manos y con su escudo de armas a los pies.

A la izquierda de la capilla mayor, de ábside pentagonal—y en cuyas desnudas paredes se distingue a trozos la primitiva imposta, orlada con fina cenefa acairelada, con arcos, que fueron trebolados y graciosas ventanas, con ajimez y crestería de alabastro en su entrearco—se halla la sacristía, en completo estado ruinoso, que aún conserva restos de la cajonería y no deja nada que admirar.

Por el lado derecho, ábrense dos puertas, que conducen: una, al claustrillo, y la otra, a la sala capitular, que conserva todavía algunos buenos azulejos.

El claustrillo es sencillamente notable. Está cubierto con bóvedas de crucería y por arista, y sus apoyos angulares lo forman cuatro esbeltas columnas de mármol, con capiteles, de airosos tallos y ábacos circulares, de follajes bizantinos maravillosamente cincelados.

Son de mérito indiscutible en el claustrillo los restos de pinturas murales así como la crestería y gárgolas que coronan las naves. En una de ellas existe una soberbia portada plateresca, que conduce al gran

(1) Coincide esta fecha con la que indica Ponz en su *Viaje de España*, al hablar de renovaciones hechas en el Monumento.



Fots. de Diego González, de Jerez

Portada al refecterio, plateresca, en el claustrillo



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Claustro llamado de los arrayanes

LA CARTUJA DE JEREZ

refectorio, una de las dependencias mejores, y en la que puede admirarse una cúpula ojival del siglo XV y un púlpito de planta decagonal, precioso ejemplar del más puro renacimiento español, con marcadas influencias italianas.

Es también una joya arquitectónica, por su grandiosa disposición, el llamado Claustro de los Arrayanes, gótico también y sostenido en 18 arcos ojivales, que arrancan de sendos pilares, constituídos por baquetones en haz. Es de colosales dimensiones (4.472 metros cuadrados de superficie), y en su centro se hallaba el cementerio.

Sus galerías daban acceso a las celdas para los monjes profesos, aisladas e invadidas por exuberante vegetación, presentando todo ello un aspecto de desolación y de tristeza verdaderamente indescriptibles.

Seguir paso a paso la descripción y estudio de esta soberbia fábrica que conservó en su recinto rico tesoro del arte patrio (1), es tarea ajena a mi propósito, y por demás extensa para los límites de que dispongo; que me veo precisado a traspasar, si he de decir algo de lo que a la restauración atañe.

***

El abandono en que yace esta maravilla arquitectónica, maltrecha y derruída por la acción del tiempo y profanada por las equivocaciones y la ignorancia artística de nuestros antepasados, necesita reparación inme-

(1) El altar mayor o retablo, de estilo del Renacimiento, tallado y de gran riqueza, estaba formado de tres cuerpos: subdivididos por columnas salomónicas, decorado con las imágenes talladas de los Apóstoles y otras imágenes de San Bruno, Nuestra Señora de la Defensión y de las Angustias, obras de Arce, tenía por coronación una imagen de Cristo, atribuída a Montañés, que con todas las referidas y los lienzos de Zurbarán que el retablo contenía, se conservan en la catedral de Cádiz.

Seis magníficos cuadros de Zurbarán fueron a Cádiz para el Museo provincial, y por una Real orden, durante la guerra civil se vendieron por el Estado a Francia en 120.000 pesetas; llevándoselos a París por orden de Luis Felipe; adquiridos más tarde por Montpensier, se trasladaron al palacio de San Telmo, de Sevilla.

La sillería del Coro de profesos fué trasladada a la iglesia de San Miguel, de Jerez, y hoy está en la de Santiago. Es de caoba, cedro y ébano. Los respaldos contienen las figuras de los Apóstoles y otros santos. Fué ejecutada por Alonso Cano.

La mayor parte de los objetos y obras que embellecían el interior del templo han servido para decorar otros templos de Jerez, y cuando la expulsión de los Cartujos, en 19 de Agosto de 1835 pasaron al Estado los inmensos bienes que la Orden, dueña de la Cartuja, poseía.

diata antes de que del todo desaparezca tan preciado monumento, ejemplar notable de nuestra Arquitectura de los siglos medios.

A la vista de aberraciones arquitectónicas como la de cubrir con ridícula yesería churrigueresca las puras líneas del arte gótico, y mucho más bárbara seguramente que la intención que atribuyeron a las obras de los siglos XII al XV los intelectuales de las centurias XVII y XVIII, hubo de suscitarse, con motivo de la visita que a la Cartuja de Jerez hicimos los Arquitectos congregados en Sevilla en Mayo del pasado año, las consideraciones y puntos de vista tantas veces puestos de relieve con respecto a la restauración de monumentos, oyéndose peregrinas teorías, demoledoras del arte, que no es posible pasar por alto.

Se trata de un templo y edificio cuyo culto y destino, al parecer, se pretenden habilitar y que, declarado monumento nacional, procede, por tanto, su consolidación y restauración.

¿Qué hace el arquitecto encargado de ella? ¿Respeta, por lo que al templo se refiere, el revestido churrigueresco hecho con estuco (muy hábilmente, desde luego, y con verdadero estilo de época), o levanta este caparazón irrespetuoso con el arte pristino y típico del monumento, dejándolo tal cual se concibió y trazó en el siglo XV de su fundación?

¿Predomina el arte decadente del siglo XVII o se destruye este revestido, impropio del templo fundado en 1476, y se deja al descubierto su sabia arquitectura, que se conserva, para bien del arte, en perfecto estado? (1)

Dado mi criterio en materia de restauraciones, ya expuesto diferentes veces (2), mi opinión es concluyente.

Deshacer el revestido y dejar la iglesia con su aspecto y traza ojival, por las dos siguientes razones:

1.ª Porque es la arquitectura de la época de fundación, y que ejecutada en piedra se conserva impecable, lo cual obliga al arquitecto restaurador a no inventar nada, que no debe nunca inventarlo si ha de

(1) Véase la fotografía.

(2) *La Capilla del Relator o del Oidor* en la parroquia de Santa María la Mayor, de Alcalá de Henares. Madrid.

Memoria del proyecto de restauración de la Iglesia Magistral de Alcalá de Henares. 1910.

De la Restauración de los Monumentos, trabajo presentado al Congreso Internacional de Arquitectos. Madrid, 1904.

cumplir a conciencia su misión profesional, teniendo elementos sobrados para reproducir, que es la *verdadera restauración;* y 2.ª, porque existiendo intacto el estilo primitivo, no hay para qué conservar el segundo, que es un pegado impropio y una *arquitectura decadente.*

Alguno de los expedicionarios y arquitecto, por tanto, preguntó que porqué era decadente este estilo churrigeresco y no había de respetarse. Como el buen humor reina en estas ocasiones, hubo compañero que contestó a tales teorías con este pareado, que fué acogido con plácemes marcados:

Más bien que de sesudo y buen artista,
me parecen de un cursi modernista.

Tal modo de pensar en tan delicada materia y en caso tan concreto y claro como este de que se trata, sólo puede refutarse con recordar elementales principios de teoría e historia del arte que muchos, a pesar de la aureola de artistas, por la cual se consideran *superhombres*, desconocen o toman a beneficio de inventario, sin recordar que *es decadencia de un arte, con respecto al período de su apogeo*. aquel período en que falta la originalidad en la composición, en que se abusa de la copia servil de otras épocas (el renacimiento en arquitectura copió y regló con cánones sistemáticos el arte griego y el romano) y en que se acude a procedimientos de patrón o de rutina para expresar una forma o idea de arte, resultando éste, por lo tanto, pobre, femenil, decadente y bas, tardo.

De modo que defender, el que debe conservarse el revestido, churrigeresco y decadente, existiendo, como existe, para poder conservarlo el estilo puro, típico y característico de la época del monumento de que me ocupo, es una equivocada teoría, que nadie que piense con buen sentido en materia de arte, y menos ningún arquitecto *que se las dé de artista*, puede ni debe sostener.

A lo sumo, una reproducción fotográfica del estado actual para que se vea y estudie el desafuero cometido y sirva de sana enseñanza lo que se pretende hacer, puede que fuera conveniente como dato interesante para la historia del monumento, pero nada más.

No quiere cuanto queda dicho, decir, que yo sea detractor del llamado Renacimiento en arquitectura, no; el renacimiento y el barroquismo inclusive, en todas sus manifestaciones arquitectónicas, que fueron bien diferentes en nuestra España, tienen notables y admirables ejemplares,

que donde quiera se encuentren, aunque sea compenetrándose con otros estilos de anteriores épocas de apogeo, deben respetarse siempre; esta es misión del restaurador; allí mismo, en Jerez, en los claustros de la Cartuja, existen casos prácticos en que ésta, que yo encuentro sana teoría, puede y debe ponerse en práctica. Pero otra cosa, no.

Es cuestión de estudio y del buen criterio que debe tener, para cada caso particular, todo arquitecto restaurador.

Por fortuna, encargado de las obras de restauración el arquitecto Hernández Rubio, que comulga en estas ideas y siente grande amor a su profesión y más a la Cartuja jerezana, es de esperar que con el detenido estudio que llevara a cabo y teniendo presentes los datos que existen (1) de tan preciada joya de la arquitectura española pueda, ¡quiéralo Dios!, en no lejana fecha, conseguir que la sin par Cartuja aparezca, cual ejemplar completo de su época, en el tesoro monumental de la nación española.

Luis M.ª CABELLO LAPIEDRA
Arquitecto.

Julio, 1918.



NECROLÓGICA

Recientemente ha fallecido uno de nuestros consocios ilustres, el arquitecto por antonomasia de la Montaña de Santander, profesor a la vez que profesional de su Arte en Bilbao, D. Leonardo Rucabado.

Aún inédita su magna obra de rebusca en la Montaña de los monumentos típicos, admirables, de la arquitectura civil campesina, sus propias creaciones en las provincias del Norte, ya demostraron cuán hondamente había alcanzado a penetrar el secreto de su belleza peregrina, variada y aun diversísima, según los particulares estilos.

El público de Madrid, que en una Sala de una de las últimas exposiciones generales de Bellas Artes, quedó tan seducido por las acuarelas y dibujos, plantas y alzados, del Sr. Rucabado, de las viejas casonas y de las nuevas construcciones, personales triunfos del arquitecto, habrá lamentado su muerte, como una verdadera desgracia nacional.

LA REDACCIÓN

(1) D. Pedro de Madrazo, en la obra *Bellezas de España*, hace una detenida descripción de la Cartuja, que permite reconstituir sus estancias y dependencias.

EL MONASTERIO DE SAN ANTONIO EL REAL, EN SEGOVIA

De antigua fama gozan los alrededores de la ciudad de Segovia por apacibles y frondosos; baña el manso Eresma, al Norte, sotos, huertas y alamedas de proverbial verdor, entre los cuales se deja entrever tal iglesia románica, tal venerable monasterio; al mediodía riega el Clamores una fresca nava que se extiende hasta las primeras estribaciones de la sierra; es este llano, en las cercanías de la ciudad, muy poblado de árboles que lo hacen agradable en las tardes del estío, por lo cual y por su proximidad a los montes, en los cuales todos los Reyes de Castilla diéronse con pasión al noble ejercicio de la montería, eligió este paraje Enrique IV, siendo Príncipe, para edificar una quinta o casa de placer que fuese lugar más propicio que los inmensos salones del Alcázar para las desenfadadas fiestas de su Corte.

Extraña figura es esta de Enrique, el desdichado, que, a través de los retratos que de él nos hacen los cronistas, apasionados todos, los unos en decir virtudes y los otros en amontonar vergüenzas, se nos aparece al mismo tiempo rudo y delicado, huraño y generoso, magnífico, sensual y montaraz. Enamorado, según Palencia, de lo tenebroso de las selvas, en las cuales solamente buscaba el descanso; aficionado, según Enríquez, a la música de cantores y ministriles "Todo canto triste le daba deleyte"; apacible en su hablar y grande lector, según otros; entregado a las construcciones suntuosas, a las joyas, a los tesoros; amante y amado del pueblo, que se valía de una guardia de moros, y, para sus edificios de alarifes mahometanos; que, según el viajero Tetzel, comía, bebía y se vestía a usanza morisca, y prefería, según Palencia, la jineta moruna a la más noble brida castellana. Tal fué el monarca que amó a Segovia con singular amor; en ella permaneció desde su primera mocedad, diósela su padre en señorío al cumplir los catorce años, y siendo ya Rey buscaba el olvido de sus desdichas haciendo vida de ciudadano entre los ciudadanos de ella, que le fueron siempre leales, con ruda y franca lealtad.

Señalan los cronistas en muchos pasajes está afición de Enrique IV hacia Segovia, y como era muy dado a fundar ricos edificios ("usaba de magnificencia en hacer grandes edificios en los alcázares y casas reales", dice Pulgar; "Labraba ricas moradas y fortalezas", escribe Enríquez), la ennobleció con palacios, Casa de moneda, templos y monasterios de un estilo que no es sino una modalidad del mudejarismo que se nos muestra en tierra segoviana con singular esplendor; y tal vez el momento de mayor riqueza y vistosidad de este arte sea en este siglo XV y en esta ciudad de Segovia, en que se mezclaran, por influjo de los obreros traídos por Enrique, pródigo en sus fábricas, el gótico flamígero del norte con los métodos y ornamentos al gusto de los musulmanes españoles. Al arte que resulta de la continuación de los dos estilos, llegados, en este punto, al máximum de su complicación y a un grado extraordinario de suntuosidad, podríamos llamar *Enriqueño*, y situarlo en Segovia desde 1440 en que recibió Enrique de su padre el señorío de la ciudad hasta los años de 1465 por los cuales debieron de hacerse las últimas obras del Palacio de San Martín. Sus distintas fases están compendiadas en el antiguo palacete que hoy es monasterio de clarisas de San Antonio el Real, y cuyos cambios de destino hicieron varias veces en él necesaria la intervención de los obreros.

No menciona esta quinta ninguno de los cronistas contemporáneos que refieren la juventud del Príncipe, época en la cual fué construida, sino que tan sólo uno, muy posterior, la nombra de pasada al narrar la fundación del convento que sobre ella se levantó más tarde. El licenciado Diego de Colmenares en su *Historia de Segovia*, famosa y admirable, relatando las desavenencias entre los franciscanos claustrales y los observantes sobre la posesión del convento de San Francisco de Segovia, dice:

"Determinó el Rey que los claustrales continuasen la posesión del convento y dando a los observantes una casa de campo que, siendo Príncipe, había labrado en la parte oriental de la ciudad, mandó se dispusiese en forma de convento con nombre de San Antonio; así se hizo, fundándose este año y ocasión (1) la parte conventual que habitan hoy el vicario y monjes de San Antonio."

Es de notar que Palencia, Enríquez, Valera y Pulgar, que reseñan otras

(1) 1455.

edificaciones de D. Enrique, no dicen nada de esta quinta. En los documentos que se conservan en el archivo del Convento y en el Histórico Nacional no se encuentran referencias a su anterior destino; solamente en la introducción que el P. Francisco Muñoz puso al Catálogo del Archivo conventual en 1813, se dice refiriendo la fundación: "Compráronse para este efecto varias tierras contiguas a una casa de campo que tenía D. Enrique en este sitio, cuya capilla es la misma que es ahora capilla mayor"; dato curioso que puede originarse en tradiciones de la comunidad.

Basándose en la cita de Colmenares, y engañada por la riqueza y suntuosidad del edificio, se ha formado la opinión general que afirma que el palacio enriqueño se conserva, con ligeras transformaciones, en el edificio actual; sin embargo, documentos muy próximos en fecha a la época de la fundación (Isabel la Católica (1) en una cédula dada en Segovia a 2 de Febrero de 1475, sobre el Patronato de la capilla mayor; las monjas clarisas en una exposición sobre el mismo asunto a 12 de Abril de 1488) indican que el Rey edificó todo el convento de planta, con singular magnificencia. En la relación que escribió Schasckek de Nuremberg del viaje y romería del noble bohemio León de Rosmithal (1466), se habla así de un convento de franciscanos que es sin duda este de San Antonio. "Después que el Rey se fué, nos llevaron por orden suya a un monasterio que había fundado y mandado labrar magníficamente *desde los cimientos* doce años antes." Lo mismo afirman algunos de los cronistas contemporáneos.

Según nuestro humilde entender un examen arqueológico confirma los testimonios escritos. Parécenos, pues, que todo el convento de San Antonio el Real fué construído de planta para este fin, por Enrique IV, y aumentado luego por los Reyes Católicos, y sólo de la crujía del lado Norte, más elevada que las otras e integrada por la capilla mayor, nave de la iglesia y coros alto y bajo de las monjas, se puede creer que perteneció al palacio; nos lo prueba la decoración interna de la espléndida capilla mayor, de un estilo que se asemeja a las obras de tiempos de Juan II y de la juventud de D. Enrique y que difiere mucho del resto

(1) "Por cuanto el Rey D. Enrique, mi señor e hermano, que Dios de Santa gloria haya, fundó e edificó de suelo el monasterio de San Antonio, que es fuera de los muros de la mui noble ciudad de Segovia....." (Publicado por el P. Cardeñoso en la revista Franciscana *Archivo Ibero-Americano.*)

del Monasterio, de un carácter distinto y menos antiguo, y lo confirma la disposición de la iglesia (sobre todo de la entrada) que, a nuestro parecer, indica haberse hecho aprovechando una construcción más antigua. Al exterior rodea a esta crujia una bellísima cornisa mudéjar en ladrillo.

Probablemente fué la antigua quinta de muy reducidas proporciones, uno de tantos pabellones de caza construidos en Castilla por los Trastamaras, como el de Burgos y el del Paular (convertidos luego en Cartujas) y el primitivo de Balsaín; compuesta quizás tan sólo de algunas ricas estancias a la manera de los palacetes de los príncipes moros o de los potentados italianos. Estaba situada entre inmensas huertas y vergeles, pues la extensión que ocupan hoy los del Monasterio es grandísima y sabemos que la mayor parte de sus terrenos quedó sin cercar, formando lo que hoy llaman el Campillo y la Dehesa de la ciudad.

Sumamente hermosa es la capilla mayor, resto probable del palacio del fastuoso señor de Segovia; el friso que rodea sus muros y el artesonado que la cubre son de lo más bello que en este género hay en España. Sobre una devota inscripción en caracteres unciales corren las fajas de yesería que forman el friso, cubierto como el de la sala de las Piñas en el Alcázar, de complicadísimas labores del gótico flamígero pintadas de oro sobre fondo rojo o azul, colores a los cuales el tiempo ha dado más suaves y armoniosas tonalidades. En los blasones que parten la faja principal del friso y ornan sus ángulos, las armas reales de Castilla campan señeras y no unidas con las de Portugal, como en el interior del convento, si bien las circundan ya las granadas del "Agridulce reinar". Presenta el techo forma de galera o artesón de ocho faldones, cubiertos, como el fondo, con una decoración de lazo de a 10, que forma la trama principal y deja ver entre las lacerías, los tableros muy decorados; los centros están a veces ocupados por piñas, como en la sala famosa del Alcázar; en el fondo hay tres centros principales que sostienen sendos racimos de labor bella y delicadísima.

Pertenece esta capilla, por su estilo, al tiempo de las primeras obras de Enrique en el Alcázar, siendo Príncipe aún; la traza del techo es francamente mahometana, pero todo el adorno es exclusivamente gótico. No había llegado aún a Segovia el maestro Xadel Alcalde con su cuadrilla de alarifes, cuyo estilo se ve tan claramente en el interior del monasterio, como en el mismo Alcázar.

La magnificencia de esta capilla es loada desde muy antiguo. Las

monjitas que fueron de Santa Clara, en el escrito ya mencionado, dirigido a la Reina Isabel la Católica en 1488, hablan de su traslación desde su viejo y mezquino convento de la plaza de San Miguel "a este dicho Monasterio e casa de Sant Antonio, donde allende de los edificios mui Reales que en él hay avemos hallado y visto la capilla mayor, mui rica, e mui notable e insigne, e tal que a nuestro parecer conviene solamente para sepultura e enterramiento de Rey o Reyna de estos reynos o ynfantes hijos suyos legítimos".

Dice así la citada relación del viaje del señor de Rosmithal, prosiguiendo la descripción del Monasterio: "En la iglesia hay un hermoso retablo adornado de oro y plata y según fama el templo con sus adornos tuvo de costa al Rey doce mil áureos. El coro estaba adornado de preciosísimas esculturas de piedra y oro, que los más peregrinos artífices no podrían esculpir en madera con mayor habilidad."

Transcritas estas palabras, notaremos que Schasckek de Nuremberg debió de tomar por coro la capilla mayor, donde suele estar en el extranjero, y que el secretario del barón bohemio solía diputar (bien por inexperiencia y aturdimiento o bien por exageración de viajero) por piedra y oro los adornos pintados y dorados de los Alcázares de Castilla. El inteligente investigador D. Antonio Jaén supone que el retablo a que se refiere Schasckek es el que actualmente existe en un lado de la iglesia, embutido en ricas tallas barrocas. Verdaderamente admirable es este trabajo, que, por su disposición, recuerda más una obra pictórica de Memling o Van der Weyden que no labor de escultura. Se trata probablemente de una obra flamenca, importada juntamente con otros retablillos que se ven en el claustro principal. Su asunto es el Calvario, las figuras muchas, notable el naturalismo de los rostros, el plegado de los ricos paños, la gracia de los tocados suntuosos, la minuciosidad de las figurillas del fondo y las de las escenas que, sobre sendas repisas, encuadran la principal (1).

Año de 1554 muere Juan II, y D. Enrique hereda la Corona; el que antes no poseía sino una ciudad, es dueño ahora de todas las de Castilla, pero no pierde por ello el cariño antiguo a Segovia; a ella viene cuando el entierro de su padre le da lugar, para que fuese la primera de

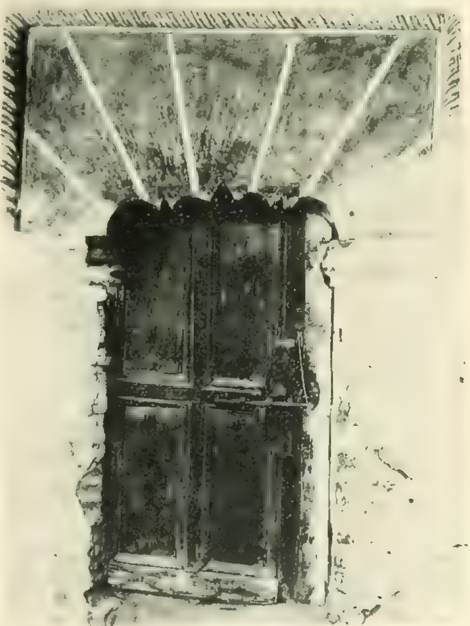
(1) El sabio investigador de nuestra Historia del Arte, D. Elías Tormo, dice que "Este retablo, en el que se ve la traducción de una obra flamenca, no tiene rival en España, ni quizás en Europa".

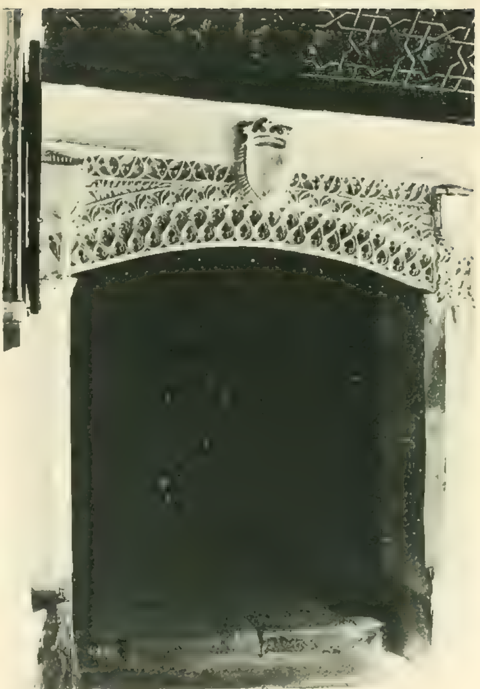
sus reinos en rendirle homenaje; en ella se recoge a endulzar las amarguras de su vida y sigue embelleciéndola con edificios y enriqueciéndola con privilegios y mercedes. Perdido ya aquel su temor, apuntado por los cronistas, de que se dijese de él, por hacer, en vida de su padre, obras demasiado dispendiosas, dióse en cuerpo y alma a su afición por las magníficas construcciones. Hasta aquí se había valido sin duda de los artífices familiares de Juan II; desde este punto comienzan a aparecer otros nuevos, unos venidos del Norte, flamencos o borgoñones, doctos en un arte en que lo gótico lanzaba sus últimos destellos envuelto en una perfección cuidadosa de la forma y en un realismo en el cual los primeros albores del Renacimiento se vislumbran; otros, de abolengo oriental, alarifes de las aljamas castellanas o aragonesas, que emplean arcos de herradura unas veces y otras apuntados y con alfiz; que cubren los techos con alfarje de lacería de un puro sabor mahometano y usan en pisos, ventanas y sobrepuertas profusión de delicadísimas labores en yeso en las cuales aparece con frecuencia un extraño adorno de bandas que se cruzan formando círculos (1). De esta última clase de artistas tenemos un nombre: el del maestro Xadel Alcalde, diestro decorador que dirige el ornato de la sala del solio en el Alcázar, y cuyo estilo aparece en otras obras de la ciudad.

Este artífice mahometano indudablemente debió de ser mudéjar y no moro de Andalucía. Parece indicárnoslo el sobrenombre de Alcalde, pues los miembros de las aljamas de los sometidos, en su mayor parte albañiles, decoradores o maestros de alfarjería, solían reunirse en asociaciones, presididas por un alarife, al cual llamaban Alcalde. En Segovia había aljama, y de ella salieron tan diestros constructores como Abderraman, que construyó el Paular; Mohamed, que trabajó en Burgos, y otros. ¿Pertenecería a ella Xadel? Pudiera ser, pero a juzgar por su estilo, creemos que debió de venir con su cuadrilla a Segovia desde Aragón, dejando alguna obra de su mano en Guadalajara, provincia medianera entre los dos países.

(1) La génesis de este extraño adorno debe de ser bizantina; en España aparece en la aljafería de Zaragoza (siglo XI), en el palacio de Cogolludo (Guadalajara), y en Segovia (Alcázar, Palacio de San Martín, San Antonio el Real, San Francisco, obras todas en que intervino quizás Xadel).

Nos hace esto pensar en una cuadrilla de obreros aragoneses que viniesen desde Aragón a Segovia, en cuya provincia poseían castillos algunos magnates aragoneses.







Fots. Unturbe

Fototipia de Hauser y Menet-Madrid

SAN ANTONIO EL REAL DE SEGOVIA

Dos puertas mudéjares en el claustro bajo de la Iglesia, y al centro, portada ornamentada en el claustro principal, todo obra del tercer cuarto del Siglo XV.

Año de 1455, al siguiente, pues, de reinar se le ofrece a Enrique ocasión para emplear sus tesoros y su ansia de construir en una magnífica empresa, la fundación del monasterio de San Antonio el Real. Celebraban capítulo por aquellos días los franciscanos del venerable convento de San Francisco del Acueducto, y los frailes que a él concurrían dividíanse, como en toda España, en observantes y claustrales, seguidores aquéllos de la ascética doctrina del fundador, y aficionados éstos, más que a ella, al bullicio del mundo y al regalado vivir, y ambas banderías se disputaban la posesión del insigne convento, alegando los unos la pureza de su vida y doctrina, y los otros la posesión continuada. Dirigía a los observantes el famoso Fray Alonso de Espina, autor de *Fortalitium Fidei*, el cual pidió al Rey amparase su partido en este negocio. Determinó D. Enrique que los claustrales continuasen quieta y tranquilamente en su convento, pero dió a los observantes, para su residencia, aquella casa que había labrado para sus divertimientos de mozo, y que ya no le era necesaria. Comenzaron, pues, las obras para transformar en convento el palacete, y ya en ellas interviene la cuadrilla de alarifes y maestros de alfarjería, que por entonces terminaba en el Alcázar la Sala del Pabellón.

Penetremos en la clausura por la barroca portada, exornada con ornamentos y estatuas del siglo XVII; pasado el amplio zaguán, éntrase en un patio con galerías de ochavados pilares en dos de sus lados; dos arcos ojivales en el muro del poniente y unas lindas ventanas en el opuesto, que es el del refectorio, constituyen lo único que en este recinto hay de notable; de él se pasa al refectorio, vasta sala, cuyos muros estaban cubiertos de bellos frescos del siglo XV, lamentablemente sustituídos, en su mayor parte, por modernas y espantables pinturas; no han respetado las sacrílegas brochas ni el antepecho de piedra del púlpito, adornado de flamígera talla. Se pasa desde este refectorio al segundo patio, el principal del convento.

Serénase el alma en la paz de este claustro, cuyo silencio sólo es turbado por la canción del agua, que mana de los cuatro caños de la fuente. Hay en este jardín pomposas parras y bellos rosales, pero debía de ser aún más frondoso cuando en la segunda mitad del siglo XV lo visitó el errabundo barón de Rosmithal, pues el secretario del noble bohemio nos dice de él lo siguiente: "No habíamos visto antes un claustro más hermoso que el de este Monasterio; pero más adelante, en nuestra

peregrinación, vimos otros más adornados. En medio del claustro había un jardín muy ameno, lleno de cipreses y de otros diversos géneros de árboles y hierbas."

Por la riqueza de sus artesonados sobre todo, esta parte del convento ha sido diputada por resto de la casa de placer; ya vimos cómo todos los testimonios concuerdan en afirmar que el Monasterio fué construído de planta, para este fin, por D. Enrique. El aspecto del claustro es, como veis, conventual, conventual es también la distribución del edificio: un claustro principal, rodeado de dependencias (al Norte, la iglesia; al Oeste, el refectorio; al Este, la sala capitular) y flanqueado de otros patios accesorios. El estilo de las galerías recuerda al del Parral; las arcadas del claustro bajo son ligeramente apuntadas, arrancando de impostas y perfiladas por un baquetón (1); las del alto son escarzanas, sobre pilastras, y unas y otras están encuadradas por un alfiz, que les da su típico acento. Notable es el mudejarismo en la cornisa que divide los dos pisos, compuesta de rizados canes y en la análoga que corona el muro, soportando otra de ladrillo y teja de puro sabor segoviano. En el centro del jardín hay una linda fuente de taza de piedra, y cuyo segundo cuerpo es todo de bronce; la pequeña taza superior, de la cual mana el agua por cuatro caños, es un fragmento (aprovechado desde antiguo) de una campana; la circunda esta inscripción, sellada con las armas reales de Castilla: *Beati Antoni ora pro rege Enrico.*

En el interior del claustro bajo lo mudéjar resalta más, con un completo predominio de las formas mahometanas; la blancura de las paredes enjabelgadas hace valer la noble riqueza de los sombríos artesonados entre cuyos tonos azules, blancos y rojos, relumbran apenas los oros, amortecidos por los siglos; los dibujos son dos, a base del lazo de a ocho, con poco adorno flamígero y con racimos de mocárabes en los ángulos.

En el muro Este hay una bella portadita en arco escarzano, cuya sobrepuerta ostenta blasones reales, rodeados del cordón de San Francisco; en otras puertas, que dan paso a distintas dependencias, aparece el arco de herradura apuntado alguna vez. Adornan tres de los ángulos de las

(1) Los arcos de esta forma, construídos a veces en ladrillo, abundan en las construcciones de Enrique, sobre todo en el Parral, cuyas obras se reanudaban por este tiempo. Las balaustradas de las galerías altas de este claustro son de un dibujo flamígero, muy semejante al de las bajas del claustro del Parral. En las cornisas y en los otros detalles hay también evidente parentesco entre los dos monasterios.





Fototipia de Hauser y Menet. Madrid

Dos de los retablitos de las estaciones del claustro principal en la clausura de S. Antonio el Real de Segovia, escultura y pintura del Siglo XV.
Camino del Calvario, con el Bautista y S. Cristobal;
Calvario, con Santiago y S. Cristobal.

galerías unos encantadores retablillos de flamenca talla, resguardada con puertas de tabla pintadas en Castilla; representan escenas de la pasión (en el del muro Este, el calvario; en el del Oeste, Jesús con la cruz a cuestas; en el del Sur, la Piedad; en las puertas Santiago y San Cristóbal, San Juan y San Cristóbal, San Miguel y San Dionisio) con numerosas figuras exentas finamente esculpidas; dos de estos trípticos están colocados en hornacinas, cuyo recuadro luce unas caladas labores de yesería análogas a las del Alcázar y del Palacio de San Martín. Algún altar con frescos y relicarios también del XV aumenta el devoto encanto del recinto.

Al Este del claustro está situada la sala capitular, cubierta con un artesonado octógono cuyo lazo está remetido en el tablero, sobresaliendo los netos; hay en él ricos florones tallados y dorados y en algunos de ellos aparecen las armas reales de Castilla partidas con las de Portugal, otras estancias conventuales ostentan más sencillos artesonados y en ellos las armas de Castilla se muestran unidas siempre a las de Portugal, prueba evidente de que fué construído el Monasterio en tiempos en que ambas casas reales habían ya enlazado, siendo ya Rey Enrique.

Otros dos patios hay en la clausura; a uno de ellos, porticado por solo un lado, abre un ventanal lindísimo con sus calados de dibujo flamígero, que alumbra una pieza no muy amplia, cubierta de hermosa bóveda de crucería, en cuyas ménsulas y en cuyas claves aparecen motivos heráldicos o devotos; su aspecto es de capilla, y su destino fué, según tradición, guardar los regios despojos que hoy descansan en el monasterio de Guadalupe. El otro patio es de magníficas proporciones, con arcadas escarzanas sobre columnas en sus cuatro frentes; sombréanle algunos añosos árboles y en él está situado el pozo que provee de frescas aguas a la comunidad.

Quizás la última de las obras de Enrique en el Monasterio es la portada que, cobijada por un típico tejaroz de labrados canes, da acceso a la iglesia. Adórnanse sus arcos con hojarasca y alimañas tratadas con realismo y en los espacios libres campan blasones enriqueños.

Reinando ya los Reyes Católicos verificáronse en el Monasterio importantes variaciones. Como viesen los franciscanos observantes que, en su menester de pedir limosna, hacían mal tercio a los frailes de San Francisco, decidieron, movidos de verdadera hermandad, abandonar el convento y dispersarse por otros. Comunicáronlo con la Reina para que pidiese las necesarias licencias a Roma, y lo hizo doña Isabel de muy bue-

na gana, pues ello le daba ocasión para proporcionar alojamiento a sus monjitas de Santa Clara la Nueva, que vivían entonces en la plaza de San Miguel, y a las cuales el bullicio de la judería y del mercado estorbaba para sus meditaciones. Concedió el Pontífice la bula de traslado a 17 de Febrero de 1488, y se llevó a cabo luego de terminadas algunas obras que consistieron en la construcción de un claustro con sus dependencias para los frailes franciscanos que habían de prestar a las religiosas asistencia espiritual. Este claustro "de la Vicaría", que por estar fuera de la clausura puede visitarse fácilmente, se compone de dos cuerpos de arquerías escarzanas, de piedra sobre pilastras poligonales las inferiores y de ladrillo las superiores; en la cornisa y en unos nichos que resuelven graciosamente los ángulos hay ornamentación mudéjar de pincel, y mudéjares son también dos portaditas de ladrillo que comunican con ciertas estancias; en los entrecanes del sencillo artesonado alternan, pintadas, las armas de los Reyes Católicos con los gloriosos emblemas del haz y del yugo.

Vivían las clarisas con tal santidad en este Monasterio que el Cardenal Cisneros determinó aumentarle con las monjas de Santa Clara la Vieja, que se resistían a la reforma, para que las moviese a ella el buen ejemplo de las hermanas. Hízose así en 18 de Abril de 1498, y desde entonces, enriquecido con los bienes de ambas casas e ilustrado con infinidad de privilegios reales y pontificios, fué este Monasterio el más poderoso de la ciudad, y en el solían hacer los votos doncellas de los más claros linajes.

Pasaron para no volver los años de esplendor para el magnífico e interesantísimo edificio; en su recinto inmenso y misterioso, unas pocas monjitas, cuyo número reduce cada vez más la penuria de los tiempos, rezan todavía por el más desdichado de los reyes castellanos.

Juan de CONTRERAS

Segovia, 25 de Octubre de 1918.



Fot. J. Unturbe



San Antonio el Real de Segovia: Portada de la Iglesia y vista del claustro de la Vicaría, obras del tercer cuarto del siglo XV.

La iglesia de Santa María, de San Sebastián

Es achaque general entre los aficionados a la historia del arte, el considerar a la región vascongada desprovista de interés en lo que se refiere a monumentos artísticos, y si bien es cierto que no los hay tan renombrados o tan abundantes como en otras comarcas de España, tampoco faltan en absoluto y pueden estudiarse en ellos aspectos notables de los estilos españoles y de las adaptaciones que han sufrido los extranjeros importados a la Península. En la diminuta provincia de Guipúzcoa tenemos, por ejemplo, varios pueblos donde se conservan construcciones antiguas, especialmente casas solariegas, que les dan un carácter original: Fuenterrabía, Vergara, Oñate, Orio, Segura, Hernani, etc. En Fuenterrabía son también notabilísimas las defensas militares del siglo XVI. Por último, en la arquitectura religiosa podemos estudiar el estilo gótico arcaizante, que produjo un tipo de iglesia especial de la provincia, con columnas en vez de pilares, con la torre formando atrio (cosa que se ha reproducido modernamente en la iglesia del Buen Pastor, de San Sebastián), y dentro de la geografía del arte barroco hay una especie regional que se puede observar en las iglesias de Loyola, Andoaín y Santa María, de San Sebastián; esta última será el objeto de nuestro trabajo.

En el incendio de San Sebastián, ocurrido en 1813, se quemaron todos los archivos y, por consiguiente, es muy difícil el procurarse datos documentales anteriores a esa fecha, y salvo lo que la casualidad pueda deparar, hay que atenerse a las notas coleccionadas por Vargas Ponce, que se conservan en la Academia de la Historia. Pero, por desgracia, así como las referentes a otros pueblos aparecen ordenadas, en cambio las de San Sebastián están dispersas en varios legajos, y sólo después de registrarlos todos se puede venir en conocimiento de algo interesante.

En las estampas antiguas de San Sebastián puede verse una torre gó-

tica en el emplazamiento que ocupa la iglesia de Santa María, lo que probablemente indica el estilo de toda la construcción que allí existiera.

Según las notas de Vargas Ponce, la primitiva iglesia fué fundada en 1014. En el año 1540, D. Alonso Idiáquez, Comendador y Secretario de Estado y su mujer doña Gracia de Olazábal, concertaron con la ciudad y el Cabildo eclesiástico la cesión de la Capilla de San Pedro, contigua al altar mayor de la iglesia de Santa María, para levantar allí otra más suntuosa dotándola con cien mil maravedises para mantener el Capellán mayor y otros inferiores, y sin duda por eso se extendió mucho la creencia de que D. Alonso de Idiáquez trató de fundar una colegiata.

En el año 1577, a petición del Licenciado D. Juan Gómez de Aguirre, se autorizó la continuación de la obra nueva de la Capilla mayor de la iglesia de Santa María, según la traza que había dado el maestro Juan López de Lizarrazu, vecino de Villareal; fué concedida dicha autorización por D. Antonio Manrique, Obispo de Pamplona.

La petición era debida a la necesidad de alargar la iglesia (por haber aumentado mucho la gente y vecindad). Los maestros canteros Juan de Auzona y Nicolás de Lizarraga, vecinos de Amara y Asteasu, se obligaron a terminar la obra en ocho años y medio. Los trabajos comenzados se habían paralizado el año 1569 por haberse opuesto el capitán Miguel de Oquendo, alcalde de aquel año, a su realización cuando ya se habían construído los cimientos y gastado más de mil ducados a jornal.

Dice Vargas Ponce que la iglesia antigua constaba de tres naves estrechas con bóvedas y pilares, y por que no flaquease la modelaron de tablas y fuertes aros de hierro, pero considerando todo esto de poca duración se procedió a demoler el edificio para construir en el mismo sitio otro templo de sillería y tres naves, que es el que existe actualmente. Vemos, pues, por las noticias transcriptas que fundada en 1014 fué reedificada tres veces, lo que nos indica la probable sucesión de estilos: una primitiva iglesia románica, la segunda gótica a juzgar por las estampas antiguas (por lo menos la torre), reforma en el siglo XVI en estilo renaciente, y, por último, la iglesia barroca que actualmente existe.

Este edificio se comenzó el año de 1743 según los planos o dibujos de Pedro Ignacio Lizardi y Miguel de Salazar. En el año 1771 estaba la obra muy adelantada, y se esperaba cerrar pronto las bóvedas, aunque se calculaban necesarios más de dos años para terminar todo el adorno. La parte de hacia los pies estaba ya concluída según Vargas Ponce, sien-

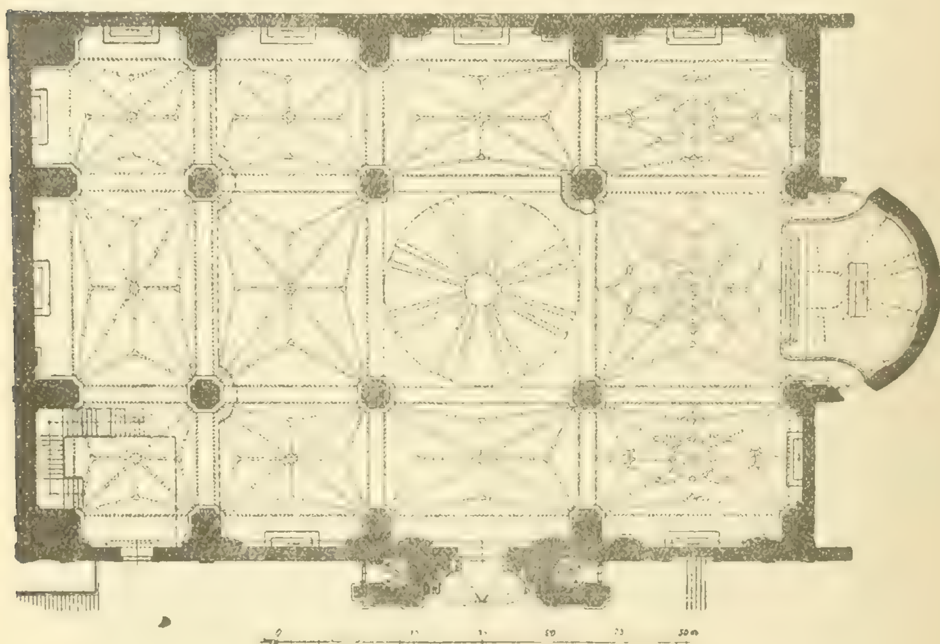
do debida la terminación de la obra al artista Francisco Ibero, hijo de Ignacio, el arquitecto del Colegio de los Jesuitas de Loyola, y, ambos, autores de la torre de la iglesia parroquial de Elgoibar.

Algún escritor habla del italianismo que se manifiesta en las obras de Ibero, mas no debe de reconocer otro origen, que la contemplación de las obras de su país, en donde existiera, puesto que no se tiene noticia de ningún viaje suyo a la Corte. Pero si este arquitecto continuó las obras ya comenzadas con arreglo a las trazas de Lizardi y Salazar, es evidente que no puede atribuirse a él sólo esa influencia, como no sea suponiendo una modificación profunda del primitivo proyecto. Como quiera que sea, hay en el estilo de esta iglesia una pureza de gusto, que contrasta con el churriguerismo que todavía se mantenía, y continuó propagándose en Guipúzcoa, gracias a las obras de Tomás de Jáuregui y sus discípulos, como puede observarse en la misma iglesia de Santa María, en los tres altares colaterales de San Antonio, San Pedro y Sagrada Familia, amén de las esculturas y adornos de la portada, que difieren del resto del edificio por la ejecución más tosca y recargada. Tal vez, a semejanza de lo ocurrido con otros estilos, que en ciertas regiones españolas se prolongaron en forma arcaizante, aquí en Guipúzcoa pudiéramos estudiar un churriguerismo, también arcaizante, que llega hasta las puertas del siglo XIX.

Esta apreciación se confirma con la noticia que da Vargas Ponce referente al altar del Consulado, o sea el de San Pedro. Dice que hizo la traza Ventura Rodríguez, pero que reunido en Junta el Consulado, la desechó, recogiendo el proyecto el párroco, que mandó construir el altar de los Dolores y otro enfrente del mismo estilo, construyendo el Consulado, el que hoy existe recargado de adornos y dorados del más desenfrenado churriguerismo, igual que los otros dos altares de San Antonio y Sagrada Familia. De modo que, según estas noticias, tenemos que los altares churriguerescos de la iglesia son los más modernos, cuando, a juzgar por los estilos, debían ser anteriores a los de Ventura Rodríguez.

La iglesia está situada en la falda del Monte Urgull, en dirección perpendicular al eje de la calle Mayor, y en la terminación de la del 31 de Agosto. La entrada lateral es, por lo tanto, la principal y la obligada por los desniveles del terreno, que ha sido preciso salvar con una terraza y amplias escaleras, que contribuyen a realzar la perspectiva del edificio. Dos torres flanquean la portada, y están unidas en la parte superior por un

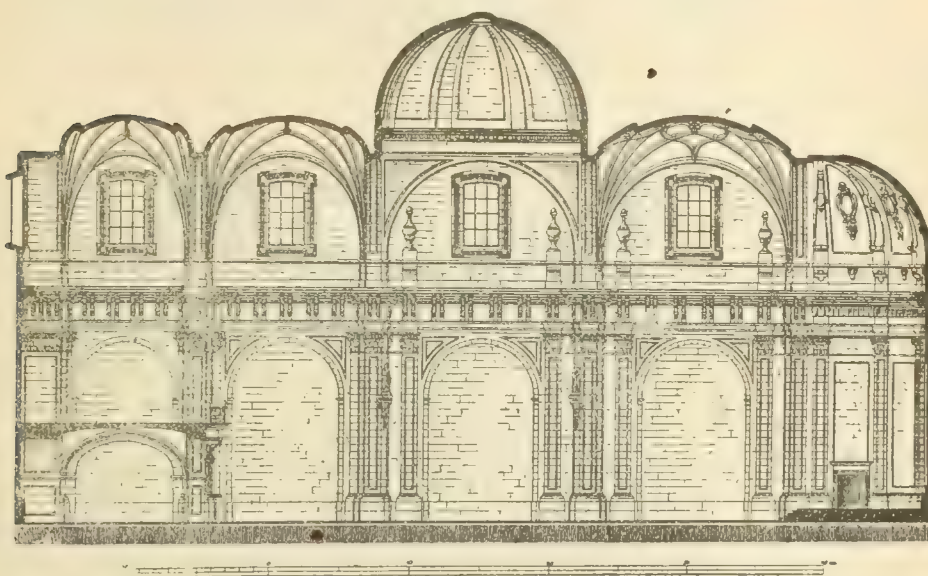
cuerpo avanzado, en cuyo centro se halla colocada la puerta. Estudiando los elementos de esta fachada, vemos que las torres se componen de tres cuerpos: dos, formados por pilastras con capiteles de orden compuesto y cornisa volada sobre ménsulas; en el tercero, que las remata, hay cuatro ventanas para las campanas. Sobre un gran arco, a la altura del primer cuerpo, avanza el central, que tiene un óculo, una hornacina con la imagen de San Sebastián, y encima el reloj. El conjunto remata en piñón, adornado con el escudo de la ciudad.



A ambos lados de la puerta, en el interior del hueco que se forma, hay dos hornacinas flanqueadas por columnas, que contienen las estatuas de San Joaquín y Santa Ana, un entablamento encima y unas urnas, disposición que se interrumpe encima de la puerta, en donde hay otra hornacina con la Virgen subiendo a los cielos, y rematando como clave de aquella semibóveda, el Espíritu Santo con un nimbo de nubes. El resto de la fachada, formado por los muros de la nave con amplias ventanas, presenta, a la derecha de esta portada, una segunda puerta sencilla, que da paso a los pies de la iglesia.

El interior de Santa María es de planta de salón, dividida por seis pilares cuadrados formando ocho compartimientos, que fingen tres naves

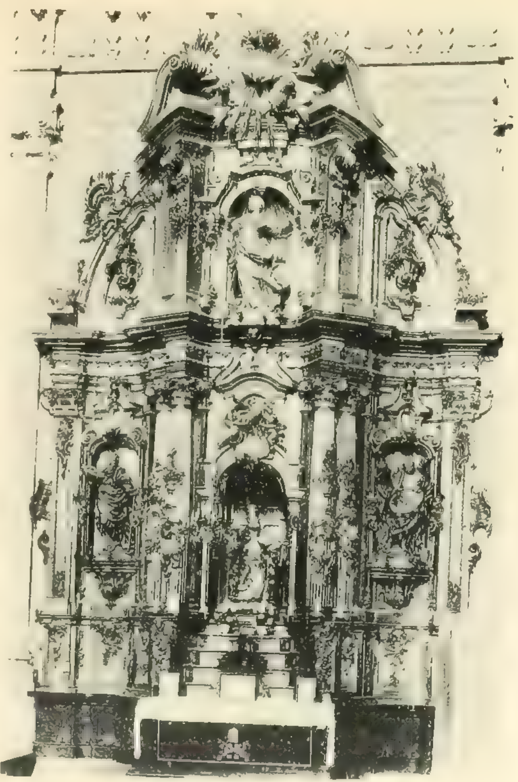
y una de crucero y ábside circular. La linterna y cúpula, característica de las iglesias de esta época, queda reducida a un cupulín. Sobre las pilastras y a lo largo de los muros de la iglesia, un entablamento sirve de arranque a los arcos fajones y a los nervios de las bóvedas, que son de crucería decadente, con espinazos, terceletes y plemento de cascarón. En los muros se finge un arco en cada compartimiento, y encima de la cornisa se abre una ventana sobre cada arco. Las crucerías de los tres compartimientos de la cabecera forman un adorno más complicado, de



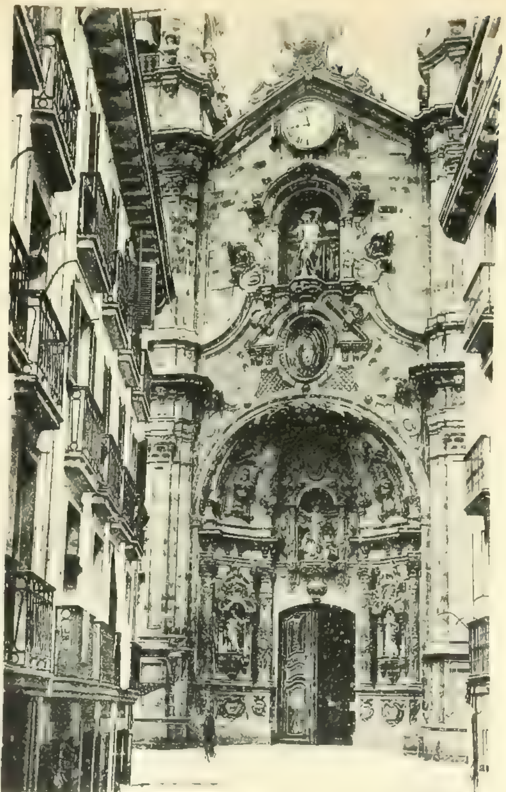
estrellas, etc.; en los remates de las pilastras de la cabecera y del crucero hay colocados jarrones; los capiteles de las pilastras son de orden compuesto; el entablamento, con repisas y cornisa muy volada, y un zócalo, sirve de arranque a los arcos, que resultan peraltados. El último tramo de la iglesia, que se prolonga un poco, está ocupado por el coro alto. En los cuatro pilares centrales, que sostienen, como hemos dicho, un cupulín, se hallan colocadas las estatuas de los Evangelistas sobre ménsulas. El estudio de la estructura de la iglesia es interesante, más que nada por el sistema de equilibrio que toma del estilo gótico y aun del románico: en efecto, los pilares, adosados a los muros, son unos verdaderos contrafuertes interiores; las bóvedas de crucería, sobre grandes arcos formeros peraltados, tienen la ligereza del estilo gótico unida a una gran solidez, y los muros de la iglesia, forma-

dos por arcos, dan a estas masas gran esbeltez e independencia. Tan acertada combinación de elementos permiten la elevación de las bóvedas, y, por otra parte, la solidez y fortaleza de los pilares y muros dan carácter de severidad, realzada por la riqueza y buen gusto de los adornos. Es un tipo de iglesia superior al gótico que se prolongó en las Provincias Vascongadas, puesto que los pilares cilíndricos de este último, son de cierta pobreza y monotonía, y, por último, la feliz combinación de proporciones, recuerda en cierta manera algunas iglesias renacientes, como la Catedral de Granada. En suma: el interior de la iglesia es rico y severo, siendo de notar esto, que en el arte barroco no es frecuente, por cuanto su aspecto profano desdice a veces del espíritu religioso, pero aquí, por el contrario, no desmerece, comparándolo con otras iglesias. Sin duda alguna es la característica que podemos señalar en el arte barroco de las Provincias Vascongadas, la severidad tan propia del carácter vascongado. Tal es, a nuestro juicio, el mérito de esta iglesia, que nos demuestra cumplidamente, cómo en monumentos no muy renombrados, encontramos a veces realizados con el mayor acierto los problemas que plantea la construcción de un templo católico, avalorados por un estilo personal dentro de las corrientes artísticas de la época e impregnados del ambiente regional, de lo que pide la peculiar manera de sentir la religión y el arte en cada comarca.

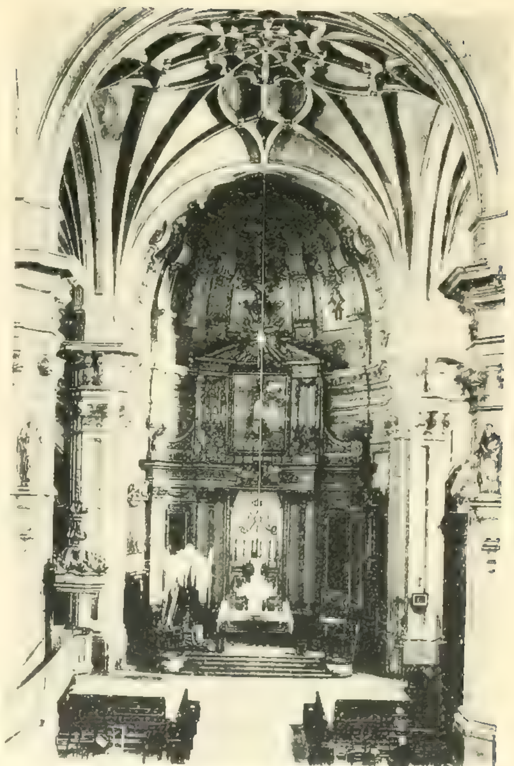
Según Vargas Ponce, el altar mayor y los dos laterales se construyeron conforme a la traza que dió Villanueva. Hasta qué punto sea cierta esta aseveración no podemos afirmarlo, aunque desde luego la esbeltez y el buen gusto de estos altares no desmerecen de la fama del autor, a quien se le atribuyen. El altar mayor se compone de cuatro columnas y dos pilastras, formando tres compartimientos; en el central está colocada la Virgen del Coro, en los laterales hay dos cuadros de santas. Un segundo cuerpo, flanqueado por paramentos y terminado en un frontón partido, contiene el cuadro de San Sebastián. Grecas guirnaldas y urnas completan el adorno, y la pintura es de color gris realzada con toques dorados. Dos puertas laterales rematadas por marcos, con adornos de guirnaldas y angelotes, completan el conjunto. Las pinturas son medianas. Los altares laterales, terminados en medio punto, contienen un gran relieve de Santa Bárbara, el de la Epístola, y de San Pío V el del Evangelio; según Ponce, son de Michel. Esta afirmación no puede aceptarse más que con reserva, aunque es verdad que para poder apreciar con



El retablo de San Pedro, churri-
gueresco-recocó



La portada churrigueresca



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

El retablo mayor neo-clásico
y el presbiterio

Iglesia de Santa María en la ciudad de San Sebastian; obra del Siglo XVIII.

exactitud a qué escultor son debidos, se tropieza con la dificultad de haber sido toscamente repintados en estos últimos años. Los altares de San Pedro, San Antonio y Sagrada Familia son barroquísimos, como ya hemos dicho antes, y el grabado dará mejor idea que una prolija e inútil descripción. De estos últimos, también dice Vargas Ponce, que las efigies de la Sagrada Familia las trabajó Mena, el escultor de Madrid.

Como antes se dijo, el altar de la Virgen de los Dolores fué construído, según un diseño de Ventura Rodríguez; y el que está colocado enfrente se hizo a semejanza del anterior, aunque con menos riqueza de materiales, puesto que las columnas y pedestales son de madera, imitando mármol. Constan de un solo cuerpo de cuatro columas, dos avanza, das, con su coronamiento y frontispicio. En sendas cartelas, dice: *Buenaventura Rodríguez, dibujó; Francisco Azurmendi, ejecutó; Francisco Ibero, hizo las columnas*; *P. José Rueta, pintó*. Notemos el nombre de Francisco Ibero, que figura aquí como el artífice que trazó las columnas, siendo el mismo que se hizo cargo de la terminación de la iglesia. El segundo de estos altares está dedicado al Sagrado Corazón de Jesús Niño.

Describiremos, finalmente, el coro de la iglesia, al que se sube por una escalera de piedra, adornada con barandilla de hierro muy bien labrada. La sillería consta de dos órdenes: veinticuatro sillas bajas lisas; en la parte alta forman los sitiales treinta columnas compuestas con su cornisa correspondiente y una balaustrada, ejecutada por Francisco Bocente y Mendía. Está trabajada en madera de nogal, y el conjunto armoniza perfectamente con el resto del edificio.

Tales son las noticias que hemos podido allegar relativas a esta interesante iglesia, que por estar enclavada en una población dedicada a las frivolidades del veraneo, no había logrado fijar la atención de las gentes tanto como se merece.

José PEÑUELAS

La capilla del Cristo de los Dolores de la V. O. T. de San Franciscó, de Madrid

No ha mucho que una investigación en el archivo de la Orden que nos ocupa dió por resultado el encuentro de los documentos comprobantes de la paternidad artística de *Cabezalero* respecto de cuatro grandes cuadros de composición que merecieron los honores del Louvre, y que pudieron ser rescatados y volver a ocupar el lugar que dejaran para formar parte del regalo de 50 cuadros que José Bonaparte hizo a su hermano Napoleón (1).

El plan que tenía formado para la investigación de la escultura, arquitectura y pintura, temí se deshiciera ante las dificultades que nunca faltan, pero, por fin, alcancé el permiso en forma no del todo satisfactoria. Presentéme en el archivo provisto de la signatura de los cuadros de Cabezalero; confiando en ella hice mi pedido, y al servírmelo no encontré nada que con *Juan Martín Cabezalero* se rozara; manifesté mi extrañeza al no encontrar lo que buscaba, y de boca del oficial encargado supe que se había catalogado de nuevo el archivo y se había alterado el plan de división; no obstante, como él era el que había hecho la catalogación, que le dijera cuál era mi pensamiento y él me daría los datos necesarios. Al exponerle mi objeto me llevó al índice y pude comprobar la labor en él realizada y su apropiado método.

Hagamos un poco de historia de la capilla.

La Venerable Orden Tercera de San Francisco se fundó bajo la protección e impulso de los frailes franciscanos; esto dió lugar a que en la católica Corte de España prosperase la Orden y que esto llevara como consecuencia un afán de independencia, personificado en tener una capilla donde, con exclusión de todos, celebrar sus ejercicios espirituales. Colocada la Orden en esta situación, pidieron una capilla del convento

(1) V. Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, tomo XXIII (de 1915), pág. 33, "Cabezalero, pintor de la escuela de Madrid", por D.ª Leonila Alonso Anareta, trabajo de investigación en la clase de Historia del Arte, como es éste, y correspondientes a los cursos de 1913-14 y 1915-16 respectivamente.



Fot. de Mariano Moreno Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

JUAN MARTIN CABEZALERO (n. 1633 † 1673). La Caída, camino del Calvario, uno de los cuatro grandes lienzos del templo de la V. O. T. de S. Francisco, en Madrid, que fueron llevados al Louvre y devueltos cuando las guerras napoleónicas, documentado en los años 1667-68

de San Francisco, hóy derribado, y su solar ocupado por San Francisco el Grande de esta Corte. Concedióse a los Terceros la capilla que estaba al lado de la de los Lujanes; se hizo pequeña la capilla, se pidieron nuevas concesiones, pero los frailes se opusieron; adoptaron más tarde una situación intermedia, cual fué el de no decidir nada hasta la llegada del P. Provincial. Lo que éste decidiera no lo conocemos, pero, sin embargo, hay una referencia que habla de la "bóveda baja", hoy aún empleada como enterramiento. No fué bastante la capilla que tendrían designada en la iglesia del convento, porque se levantó una capilla en que recibió culto la Virgen como titular, y los Santos de la Orden en los altares secundarios. En esta capilla, y en un altar secundario, fué colocada la imagen del Santo Cristo de los Dolores, y como la cruz era muy alta se la cortó y dispuso en dos partes. En 1662 aparece un acta que se refiere al contrato con el maestro *albañil Marcos López* para levantar una nueva capilla en terreno del convento y parte de su huerta. Esta capilla es la actual, a la que se refiere este trabajo.

Un punto obscuro hay en este trabajo, cual es el que se refiere al título de la capilla. ¿Por qué se prefirió el nombre del Cristo de los Dolores, que era una imagen secundaria, a la de la Virgen, que era la titular de la anterior capilla? ¿Qué pasó de 1643, en que la Junta da poder a un fraile llamado Gabriel Martínez para que se entienda "con *Diego Rodríguez, pintor*, que está pintando y encarnando el Cristo de los Dolores, por cuya hechura dió una hermana una limosna", que en Julio acuerda destinarle a un altar, como hemos dicho, y cuya peana, que es muy sencilla, no se había cobrado aún en 8 de Noviembre del mismo, hasta 1662, en que se le lleva a ocupar el altar mayor? ¿Ocurrió algún milagro que así lo hiciera necesario? Milagroso se le dice en las actas, es lo único que se sabe.

La imagen, como obra artística, no es ningún portento; es una de tantas, de tamaño natural; abraza la cruz por su parte media inferior, el cuerpo descansa sobre el pie derecho y el izquierdo va colocado sobre una calavera. La mano derecha está como tapando la lanzada que lleva en la tetilla izquierda.

Fuere cual fuere el fundamento de la devoción al Cristo de los Dolores, lo cierto e incontrovertible es que en 3 de Noviembre de 1662, por el escribano Antonio Cadenas, por auto del señor alcalde D. Joseph Beltrán de Arnedo, dictado a petición de la Junta de la Venerable Orden

Tercera de San Francisco, da copia de los originales presentados por la Orden, en uno de los cuales figura el contrato con *Marcos López, maestro de obras,* y con *Andrés Simón,* igualmente *maestro de obras,* que figura como fiador, en el que se dice que queda obligado el *Simón* a continuar las zanjas y levantar el edificio que se habían empezado a abrir en 22 de Agosto del mismo y sujetándose al plano hecho por el *P. Bautista, de la Compañía de Jesús,* firmado además por *D. Sebastián de Herrera,* maestro aparejador y mayor de las obras de Su Majestad.

No extraña por cierto esta última noticia porque el sello del estilo, que se llamó jesuítico, se ve bien claro en la obra, empezando por los elementos y acabando por los materiales, que son unos y otros idénticos a los empleados en el Colegio Imperial de la Compañía, hoy catedral de San Isidro en la calle de Toledo.

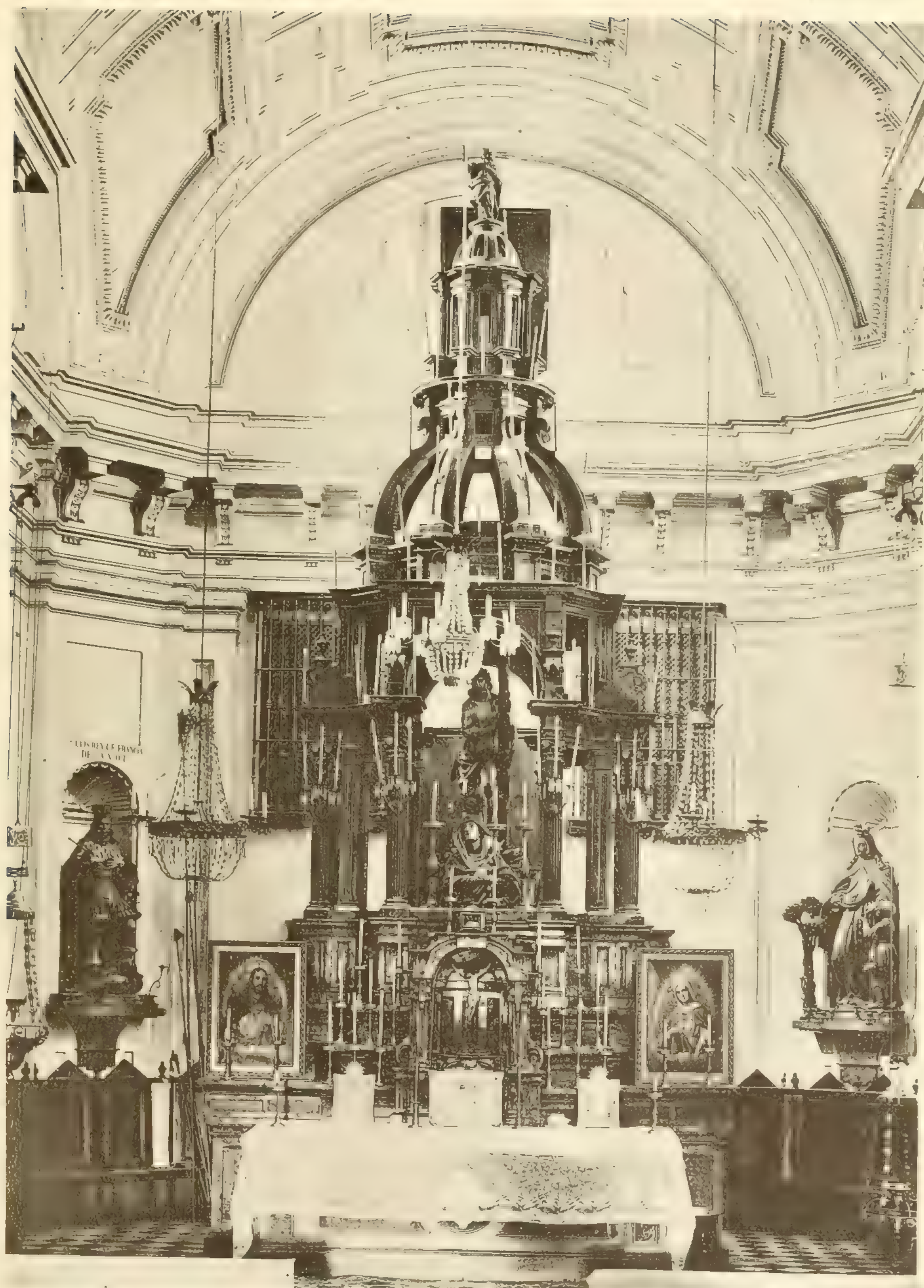
La capilla se pensó primeramente que tuviera entrada directa por la calle, pero luego se decidió que la parte que daba a ésta estuviera ocupada por la sacristía, y que la comunicación se abriera por una panda de arcos, que yendo desde la antigua portería del convento a la bóveda baja, torciendo en ángulo recto para acomodarse a la dirección de ésta, volviera a doblar en ángulo de 90° para entrar en la capilla. No entramos de lleno en la descripción del estilo arquitectónico de la capilla, porque ya fué tratado en unos artículos que D. Elías Tormo publicó en el BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES bajo el título de "Más de Cabezalero" (1).

Como la Orden no tenía a la sazón rentas, tuvo que allegar recursos y éstos salen hasta de Valladolid en forma de préstamos, según he podido comprobar por carta de pago, y no sin darse mucho trabajo la comisión colectora de limosnas habilitada para gastar en la obra cuanto quisiesen, sin tocar "nada de lo que la Orden tiene de limosnas y misas presentes".

A la licitación de la obra de albañilería concurrió, a más de *Marcos López,* otro llamado *Luis Román,* y por tener influencias en la Junta se encarga a D. Miguel de Salinas procure la unión del *López* con el *Román,* para que, juntos, hagan la obra, aunque luego veremos qué pasó con éstos.

La causa porque se concedió la contrata al López, está bien determi-

(1) Tomo XXIII (de 1915), pág. 41 y 109 y siguientes.



Fot. de Manuel Moreno — Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid.

Capilla de la V.O.T. de San Francisco, en Madrid.
Tabernáculo del altar mayor, labrado por el carpintero JUAN DE URSULARRE. según los planos del arquitecto del templo el hno. FRANCISCO BAUTISTA, jesuita, 1664.

nada en un acta que dice: "por quanto *Marcos López* apuxado la obra en dos mill ducados debaxo de los mismos conciertos", y adelanta la obra al pago en el primer plazo por razón de 4.000 ducados y de 3.000 en cada uno de los restantes, mientras que los otros, *Luis Román* y *Juan Delgado*, sólo ofrecen "el tanto, sin sobrepujar cosa alguna, que es contra estilo".

A *Marcos López* y *Luis Román*, puesto que se alcanzó su unión por D. Miguel de Salinas, se les hizo entrega del plano del *P. Francisco Bautista* y *Herrera Barnuevo*, firmado por la Junta. En uno de los capítulos figura la obligación que contrae *Luis Román* de continuar la obra en caso del fallecimiento del *López*.

La cerrajería debió de acabarse en el año 1665, porque con fecha 13 de Enero del 66 se le dan a *Mateo López* 11.000 reales por la subida de los materiales. Como se desprende de esta indemnización, ya no figura *Marcos*, sino *Mateo López*. ¿Qué le habia pasado a *Marcos*? ¿Qué parentesco tiene el *Mateo* con él? ¿Era hijo y también maestro de obras? No lo sabemos; el secretario de la Venerable Orden Tercera se olvida de decirnos que por muerte de uno, si la hubo, se encarga su hijo o su hermano, y no es esto solo, hay otra duda. ¿Por qué se le paga a *Mateo López*, si es que murió el *Marcos*, estando comprometido a continuar la obra *Luis Román?*

La cerrajería corrió a cargo del maestro *Mateo Paez*, quien en algunas obras de poco vuelo en la sacristía tiene labores finas y minuciosas. Su contrato se firma en 28 de Noviembre de 1663.

La parte de carpintería del tabernáculo fué hecho en blanco por *Juan de Ursularre y Echebarría*, según el plano que se le da por D. Iñigo López de Zárate, factótum de la obra de la capilla. El autor del plano del tabernáculo es asimismo el *P. Bautista* y a él se le dejan por cláusulas especiales en cada contrato la resolución de cuantas dificultades surjan. El plazo de construcción del tabernáculo, obra la más interesante de la capilla, es desde 9 de Abril de 1664 en que se firma el contrato hasta el 24 de Diciembre del mismo o fines de Enero del 65 como fecha improrrogable. El apellido del artista figura en el contrato de distintas maneras, aunque siempre desapareciendo el *Ursularre: Chabarría, Echavarría, Echabarría*, aunque él se firma como al principio de este punto he citado.

La escultura de la capilla del Santísimo Cristo de los Dolores se en-

carga a *Baltasar González* por contrato de 7 de Septiembre de 1664, y consiste en cuatro imágenes de seis pies, y medio la peana, una Concepción de una vara de alta y la peana de una tercia, y un San Francisco de la misma altura. Se estipula que los atributos han de ser para las cuatro imágenes grandes: para San Luis, rey de Francia, la herejía a los pies, en una mano el cetro y en la otra los clavos; para San Roque, el ángel y el perro; para Santa Isabel, un escapulario y unas rosas que representen el milagro que se obró en beneficio y loor de esta Santa; y para Santa Margarita de Cortona "una calavera en la mano y una *vieja* representando las galas del mundo". Subrayamos la palabra *vieja*: primero, porque no aparece en la imagen que de esta santa se conserva en el presbiterio, y segundo, porque no me parece muy adecuado representar las galas del mundo por manos de una vieja. Para las pequeñas, los atributos son: el dragón a los pies para la Concepción, y la cruz en la mano para San Francisco.

Unas imágenes como estas dos últimas no aparecen en la iglesia, y algunas de las mayores, como la de Santa Margarita, tienen un niño en vez de una vieja que se estipuló, aunque bien pudiera ser que el plan del contrato fuera después alterado y que a esto debiera su fundamento la petición de sobreprecio que hizo *Baltasar González,* como luego veremos.

Para el dorado y estofado del tabernáculo y de estas imágenes, cuyas contratas sólo se refieren a la hechura en blanco, en 8 de Marzo de 1666, se encarga a *Juan de Villegas*, quien además ha de hacer el de dos imágenes más: la de San Antonio de Padua y la de San José, de cuya factura no nos hablan los acuerdos de esta época. La obra de estofado, que monta 22.000 reales, se paga en cuatro plazos de 5.500 cada uno.

Hay una cuenta que brindo para completar la información que sobre *Juan Martín Cabezalero* se hizo, que dice: "Por el dorado de las varillas de los Marcos de las cuatro pinturas grandes 500 reales."

Era obra la del estofado y dorado que tomaron con mucho empeño, y exigieron del dorador que el oro fuera de ley de 23 y ½ quilates, y que en cualquier momento, pero por sola una vez, pudiera coger un miembro de la Junta o su representante 30 ó 40 panes del mismo para llevarlo a contrastar.

En el contrato de las esculturas con *Baltasar González* figura una condición que dice: "se obliga el dho *Balthasar Gonzalez* a Retocar los





BALTASAR GONZÁLEZ, escultor hasta hoy desconocido.
San Roque y Santa Margarita de Cortona, estatuas policromadas, de tamaño colosal, labradas en 1664-68, en la Capilla de la V.O.T. de San Francisco, en Madrid

rostros de todas seis [imágenes] lo que toca a la encarnacion, de su propia mano sin llevar más interés que el que va señalado [11.550 reales vellon] en cuyo precio va incluso el dho retocar". Esto parece demostrar tanto una confianza mayor en *González* que en *Villegas* como un afán de que no quedasen desfiguradas las facciones por las pasadas de cola y alabastro.

La Junta, con fecha 25 de Julio de 1668, toma acuerdo de que viendo que el pleito que *González* pueda moverles por falta de pago de las "mejoras y pretensiones" en las obras a él encargadas seria largo y de resultado dudoso, ofrecerle 200 ducados por las mejoras, a condición de que los rostros de la Concepción y de San Francisco queden a satisfacción de los señores de la Junta. Este pago se ha de hacer en tres plazos de 50, descontando uno de igual cantidad. Las fechas relativas son: cuando se retoquen los rostros de la Concepción y San Francisco el primero y el segundo, y al mes de acabado todo el tercero. Esta transacción de la Junta revela, o que no se cumplió el contrato en la parte a esto referente, o que no se hizo del todo bien, o que la Junta, ya que pagaba las mejoras, por miedo al pleito, queria buscar una fórmula honrosa de encubrir su pensamiento.

Sobre el acuerdo de la Junta debió conformar la voluntad de *González*, por cuanto que en fecha 27 de Abril de 1670, sus herederos son aceptados como acreedores de 50 ducados, resto de la cuenta anterior "por haber acabado las obras todas". En la percepción de esta cantidad figura la mujer de Baltasar, doña Juana Martínez, en calidad de madre, tutora y curadora de su hijo menor Baltasar.

Mármoles y jaspes. De este ramo se encargan *Baltasar González* e *Ignacio de Tapia*, con arreglo a una serie de condiciones, entre las que resaltan: que el mármol del pedestal ha de ser de las canteras de San Pablo, de Toledo; que los embutidos de mármol rojo han de ser de mármol de Tortosa, etc., todo igual a como se hizo en el Colegio Imperial.

El *P. Fray Lorenzo de San Nicolás*, como maestro tasador, por los artifices, y *Juan Ruiz de Heredia* por la Junta, con asistencia de *D. Sebastián de Herrera*, "maestro maior de las hobras de Su Magestad", miden lo construído en mármoles y toda clase de piedras, en 4 de Diciembre de 1668, y su precio monta 48.700 reales.

Las esculturas de *Baltasar González* aparecen pagadas por 15.950 reales, que unidos a 660, importe de dos escudos de armas de la puerta,

y de 400 reales por las repisas para los cuatro santos, montan 17.010 reales.

En una nota marginal se lee: "Quatro santos del tabernáculo y 4 de la pared", por lo que podemos inferir que los de una vara de altos iban en los intercolumnios estrechos de las esquinas, de donde han desaparecido.

El *P. Bautista* no se tomó tantas molestias gratis, porque figura una cuenta en las obras de fábrica que dice: "Mas se dió al *P. Bap.ta* por las medida y planta de la obra dos mill y siento y quarenta y seis reales."

Este es el resumen de la capilla de la Venerable Orden Tercera, bajo la advocación del Cristo de los Dolores, la capilla existente, la que sustituyó a la desaparecida de la Virgen de las Viñas, la obra hasta ahora inédita de aquel *P. Fran.co Bautista*, que condujo la obra del Colegio Imperial de la Compañía de Jesús hoy catedral de San Isidro de esta Villa y Corte (1).

Madrid y Mayo de 1916.

JOSÉ M.A CASTRILLO

(1) NOTA DE LA REDACCIÓN.—En la muy bella colección de cuadros de nuestro distinguido consocio el Sr. Marqués de Casa Torres, digno miembro del Patronato del Museo del Prado, hay uno que representa el interior de la capilla y presbiterio, con el singular retablo-baldaquino, de la Venerable Orden Tercera de San Francisco, de la calle de San Buenaventura. Es obra de pincel castizo, atribuida sin bastante fundamento a Cabezalero, al darla reproducida como los restantes cuadros y miniaturas de la hermosa galería (no menos de medio millar) en el libro de la casa Lacoste «Referencias fotográficas de las obras de Arte en España», tomito de «Pintura: II: Colección Marqués de Casa Torres» (Madrid, 1914), al núm. 48 (cl. 32048). Será curiosa la comparación que ofrecemos a nuestros lectores para número próximo, comparando el pequeño cuadro con el estado actual de la capilla, tal cual lo damos reproducido en fototipia de este número.

DOÑA LEONOR DE MASCARENHAS

MAS NOTAS

Los lectores del Boletín recordarán el retrato de esta dama de quien escribí una breve semblanza en el número segundo de este año: aquellas páginas tuvieron cariñosa acogida por parte de dos cultísimos jesuitas portugueses: los PP. Antunes Vieira y Serafín, que desde Campolongo, en las rientes cercanías de Pontevedra, contemplan las tristes convulsiones de su patria, trabajando incansables en los más varios estudios: a ellos debo varias curiosas notas y una sugestión, que aunque quizá improbable, rodea la figura de Doña Leonor de un halo tan poético, que no hacerme eco de ésta, fuera privar al retrato de su más agudo interés y no aprovechar aquellas notoria descortesía.

Acaso la realidad no estuvo de acuerdo con la suposición, y tal vez un documento cualquiera haga imposible la relación de los dos personajes de la historia; pero a pesar de todo no quiero renunciar a contar lo que me contaron. No es pecado contra la seriedad histórica aportar suposiciones dudosas, siempre y cuando no se hurten los fundamentos para que pase por comprobado lo que es una vaga y ligera, pero verosímil construcción.

La dama a quien amó San Ignacio. - Apenas se sabe nada de los primeros treinta años de la vida de Ignacio de Loyola: que nació al parecer en 1491; que fué paje de Juan Velázquez de Cuéllar, en Arévalo; que en 1512 era tonsurado de poco ejemplares costumbres, y después siguió las armas con el Duque de Nájera, virrey de Navarra: y siempre "mozo polido, amigo de galas y de traerse bien" (1), "hombre dado a las vanidades del mundo" (2) y "specialmente trabieso en juegos y cosas de mujeres y en rebueltas y cosas de armas" (3), en suma, lo que Fray Luis de Granada compendió en aquellas implacables palabras "soldado desgarrado y sin letras».

En el sitio de Pamplona, de 1521, fué herido, y en la larga cura seguida de dilatada convalecencia "porque era muy dado a leer libros mundanos y falsos, que suelen llamar de caballerias,...., pidió que le diesen algunos dellos para pasar el tiempo; mas en aquella casa no se halló ninguno de los que él solía leer, y así le dieron una *Vita Christi* y un libro de la vida de los santos en romance Por los quales leyendo muchas veces, algun tanto se afficionaba a lo que allí hallaba escrito. Mas dexándo-

(1) P. Rivadeneyra.

(2) P. Luis González de Cámara.

(3) P. Polanco.

los de leer, algunas vezes se paraua a pensar en las cosas del mundo que antes solía pensar, y de muchas cosas vanas que se le ofrecían, una tenía tanto poseydo su coraçon, que se estaua luego embebido en pensar en ella dos y tres y quatro horas sin sentirlo ymaginando lo que abía de hazer en servicio de vna señora, los medios que tomaría para poder ir a la tierra donde ella estaua, los motes, las palabras que le diría, los hechos d' armas que haría en su servicio. Y estaua con esto tan envanecido que no miraua quan impcsible era poderlo alcançar, porque la señora no era de uulgar nobleza, no condesa, ni duqnesa, mas era su estado más alto que ninguno destos" (1).

¿Quién fué la "señora de los pensamientos" del que había de ser santo fundador? No condesa, ni duquesa, más en alto lugar colocada, en tierra que no era la nuestra..... Padres de la Compañía ha habido—alguno de tan gloriosa memoria como el P. Fita—que pensaron si la dama sería Doña Leonor Mascarenhas.

Ignoramos cuándo el de Loyola pudo conocer a la hija de Fernán Martins de Almada y de Doña Isabel da Veyga (2) desde tan joven cantada por los poetas, no es difícil que el enamoradizo caballero vasco posase algún tiempo en Lisboa, tal vez cuando servía en casa del contador Juan Velázquez—de probable estirpe portuguesa—, ora como paje formaría en el séquito que en 1518 acompañó a Lisboa a Leonor de Austria, desposada con D. Manuel o Venturoso..... tiempos en los que la de Mascarenhas era sol en la Corte lusitana (3). Nada inverosímil es este viaje y nada más fácil que Amor prendiese en el corazón del paje, tan pagado de las cosas del mundo antes de su milagrosa conversión en el Castillo de Pamplona.

Ello no pasaría así; pero es creíble; desde luego dudo se pueda citar otra dama que mejor convenga a la relación del P. González de Cámara. Los posteriores anhelos espirituales de Doña Leonor, su voto de castidad que refiere Gil González Dávila, y su devoción fervierte, son notas que no se han de olvidar.

Su amor a la Compañía se muestra patente desde los comienzos, "el primer jesuíta que puso los pies en este país fué el P. Antonio de Araoz..... desembarcó en

(1) *Memorial* del P. González de Cámara (portugués), cap. I, núms. 5 y 6, publicado en los *Monumenta Ignatiana*.

(2) El Mascarenhas era apellido de su abuela paterna. Los nombres de los padres que difieren de los que di anteriormente se copian de la *Chronica da Companhia..... en Portugal* del P. Baltasar Tellez (Parte II, libro V, cap. LI.). Fernan Martins acompañó a Castilla a D. Manuel en 1498; era capitán de jinetes; lo cuenta Damián de Goes.

(3) Persisto en mi idea de que Doña Leonor nació a fines del siglo XV, y que la fecha precisa de 25 de Octubre de 1503 es errónea por confusión con la de la Emperatriz Isabel El Conde de Sabugosa en *O Paço de Cintra*, Lisboa, 1903, pág. 88, apunta sus dudas de que nuestra Doña Leonor sea la cantada en el Cancionero, y dice si será una homónima: los eruditos portugueses lo esclarecerán, pero yo creo que toda dificultad está salvada por la escasa autoridad que hay que conceder en esta cuestión a González Dávila que probablemente dedujo la fecha del dicho del P. Tellez «Foy aya del Rey D. Philipe nam tendo ella mais que vinte e quatro annos.» Doña Leonor hizo testamento el 9 de Diciembre de 1854: según Pérez Pastor (*Memorias de la Academia Española*, tomo X, núm. 364) se conserva en el Archivo de Protocolos de Madrid. Protocolo de Diego de Henao, 1854, 2.°, fol. 2.190: cuando se rediman tan útiles archivos de la curialesca esclavitud que hoy les oprime es de los documentos que deben merecer particular atención.

Barcelona el 19 de Octubre de 1539" y una de sus primeras visitas fué para "Doña Leonor, gran protectora de San Ignacio". Doña Leonor hace que entre jesuita su capellán Alfonso Alvaro, y poco después ingresa su paje Duarte Pereira, interviene en la fundación de Alcalá, y para la de Madrid, "compró una casa cerca del Palacio Real y empezó a habilitarla para Colegio..... Entendido el negocio por Felipe II mandó suspender la obra..... y..... procuró Doña Leonor buscar otra casa..... y pudo adquirir una que estaba en la colación y parroquia de San Justo....., pagó 2.200 ducados por esta casa, y el día 2 de Agosto de 1560 hizo donación de ella a la Compañía", y fué su primer rector el antiguo paje de Doña Leonor. Cuando se necesitan fondos para la iglesia de "Gesu" de Roma, San Francisco de Borja escribe una carta a la aristocracia de España que dirige en primer término a Doña Leonor (1). Nótese la parte que en el rápido desenvolvimiento de la Compañía tuvieron Felipe II, la Emperatriz María, Doña Catalina, Doña Juana, el núcleo entero de la Corte de España, los *discípulos* de Doña Leonor: y hasta quién sabe si en la elección de orden del Duque de Gandía entró por mucho la santa afición de la dama portuguesa. Siempre, en suma, su nombre va unido a la Compañía. Ninguna otra gran señora suena tanto en los primeros años de la historia de la Orden. ¿Por qué no creer fué Doña Leonor Mascarenhas la dama que amó San Ignacio?.....

EL RETRATO DE DOÑA LEONOR.—Alguien que leyó mis notas acerca del retrato de Doña Leonor, bondadosamente me expuso las dudas que se le ocurrían sobre la atribución que yo le daba, y me indicó que tal vez fuera más razonable pensar en Sofonisba Anguisola, que en Fray Juan de la Miseria.

He de confesar, que disto mucho de estar convencido de que el hermoso lienzo sea obra del pintor carmelita; si dí su nombre, fué por no conocer otro artista que pudiera disputarle la paternidad, por sus relaciones y amistad con Doña Leonor, y porque me dijeron había la noticia en viejos papeles. Con todas las reservas enuncié la hipótesis.

Con muchas menos creo se puede desechar la de que el lienzo sea obra de la Anguisola; vaya por delante la advertencia de que no he visto pincelada de su mano y que las fechas de su estancia en España convienen con la edad que Doña Leonor representa. Pero sus cuadros, hasta donde las reproducciones dejan juzgar, no ofrecen parentesco alguno con el retrato de la colección del Marqués de Vega Inclán.

En la *Revue de l'Art ancien et moderne*, V (1899), págs. 313-324 y 379-392, y VI (1900), págs. 316-320, en *The Burlington Magazine*, marzo 1915, y en el Catálogo de la colección Cavalieri Ferrara, Munich, 1914, se reproducen hasta 18 pinturas que se atribuyen a Sofonisba, todas menos cuatro son retratos, y en ninguno de ellos se echa de ver la menor relación con el de Doña Leonor; la célebre pintora y dama de doña Isabel de la Paz concibe siempre las figuras de otro modo, les da otro aire; en todas se advierte la seguidora de los venecianos, en ninguna la sequedad y dureza españolas, la pobreza de medios técnicos que son caracteres del lienzo madri-

(1) P. Astrain. *Historia de la Compañía de Jesús*. Madrid, 1912. Tomo I, 2.ª ed., págs. 230, 235, 257, 266, y II, pág. 53.

leño, muy distante de todo recuerdo ticianesco, ideal seguido de continuo por la Anguisola.

LA VISITA DE FELIPE II.—Termina la semblanza de Doña Leonor imaginando una conversación del Rey Prudente con la piadosa dama en el claustro de Santa María de los Angeles de Madrid; no conocía yo entonces las cartas que Felipe II escribió a sus hijas durante su estancia en Portugal (1581-1583) (1)—quizá no haya en todo el epistolario español correspondencia más sugestiva; desde luego, descubre una región desconocida del espíritu del Rey del Escorial—; su lectura, no sólo afirma mi *creencia* en la visita, sino que nos permite *escuchar* algo de la conversación; el Rey, tal vez recordando que allí había nacido su aya, visitó Almada, y residió en el lugar unos días del mes de junio de 1581, y al hablar con la anciana Doña Leonor, a buen seguro que le repitió lo que había escrito a Isabel Clara y a Catalina Micaela:

"Y fuymos hasta más abaxo de Lisboa, desde adonde atravesamos el río para venir aquí, a Almada, donde tengo una posada muy bonita, aunque pequeña, que de todas las ventanas se vee el río y Lisboa, y las naves y galeras muchas veces. Y de una pieça alta donde yo escrivo se ve de una ventana todo lo más del largo de Lisboa, que por aquí no tiene el río de ancho sino poco más de media legua, y de otra ventana se vee Belen y Sant Jian y mucho del río abaxo y todos los navíos que entran y salen por él....." ¡Cuántas risueñas imágenes dormidas despertarían en el alma de Doña Leonor al oir al Rey hablar de esta manera!

F. J. SÁNCHEZ CANTÓN

NECROLÓGICA

El día 20 de Diciembre de 1918 ha fallecido en Granada, su patria, de rápida enfermedad, y a los ochenta y cuatro años de edad, admirablemente llevados, D. Manuel Gómez Moreno González, el autor de la famosa Guía de Granada *(1892), padre de nuestro consocio, el académico y catedrático D. Manuel Gómez Moreno Martínez. Lo que significó Gómez Moreno, el Mayor, en Granada y en España, en la Historia de la Cultura artística no cabe, hoy, en la revista, y acaso podamos dedicar en número próximo algún espacio, al más modesto y meritísimo de los obreros en las empresas a que el* BOLETÍN *vino a consagrarse hace veintiséis años. Un año antes, a los ojos del más severo e inexorable de los hispanófilos, de quien no sabemos que otro de los nuestros mereciera una alabanza, aparecía Gómez Moreno, cual lo retrató en las palabras publicadas en 1891, que traducidas del alemán van a ver a continuación nuestros lectores. Copiando un tan único y sincero favorable elogio del Dr. Justi, cree rendir a la memoria de Gómez Moreno, padre, su primer tributo de duelo, sinceramente,*

LA REDACCIÓN

(1) Publicadas por Gachard, París, 1884.

GÓMEZ MORENO GONZÁLEZ

"....

Cuando hace ocho años estuve en Granada, propúsome el Dr. D. Leopoldo Eguilaz, profesor de lenguas orientales en la Universidad, llevarme a casa del pintor Moreno, persona, a su entender, la más competente en antigüedades artísticas. Y en don Manuel encontré efectivamente al hombre deseado por un viajero de mi clase. No sólo lo conocía todo con exactitud, lugar, autor, fecha; hasta lo desaparecido de larga fecha acá, era real y presente para él. Y este hombre de oro estaba muy lejos de guardar para sí solo su sabiduría. Entusiasta de su ciudad y de su pasado, desde muy joven (éntusiasmo que no logró variar un viaje artístico a Roma) en vez de irradiar su fuego sagrado por medio de rimas y discursos sonoros, cosa frecuente allí, lo empleaba como fuente de energía, en trabajos fatigosos. El acometió la empresa de recorrer ciudad y provincia, atravesando lugares que casi olló planta de viajero, sentándose días enteros ante altares olvidados con su libro de apuntes; y buscando con fiel interés conclusiones en todos los conservados archivos eclesiásticos de Granada, en corporaciones, Hermandades, Hospitales y Castillos.

Pero carecía de medios para publicar sus descubrimientos. Para tales cosas no había lectores allá. Mientras favorecidos eruditos de la capital podían ver sus voluminosas "Monografías" (que se pueden utilizar, a menudo, como argumentos contra el axioma *Ex nihilo nihil fit*) impresas en ricas obras de lujosa presentación, nuestro excelente pintor tenía que contentarse a menudo con la pequeña alegría de ver acogidas sus comunicaciones en las columnas de una hojita local. Así aparecieron sus trabajos sobre Diego Siloe, el arquitecto de la catedral y de la iglesia de San Jerónimo; sobre Julio y Alejandro, los fresquistas de la Alhambra y sobre la vieja ciudad Medina Elvira. En su trabajito *Palacio del Emperador Carlos V*, Madrid, 1885, dilucida por vez primera la historia larga y trágica de su edificación, sacándola del archivo de la Alhambra. Aunque constituya indudablemente una satisfacción, ser el único en un lugar semejante que viva sus estudios y adquiera luces paso a paso sobre cosas que de otro modo quedarían sepultadas en la obscuridad, no dejan de existir experiencias que amargan la vida a un aficionado al arte como él. El mismo extranjero que haya hecho su preparación de Granada sobre los libros de los viajeros que hicieron el inventario hace cien años (como Cean Bermúdez), se siente a cada momento deprimido por la multitud de cósas que ya no se hallan en su lugar. ¡Cuánto más el paisano que habiendo ganado el amor a las cosas, las ve desaparecer ante sus ojos, y se ve a si mismo envuelto en luchas por conservarlas, infructuosas en su mayoría!.....

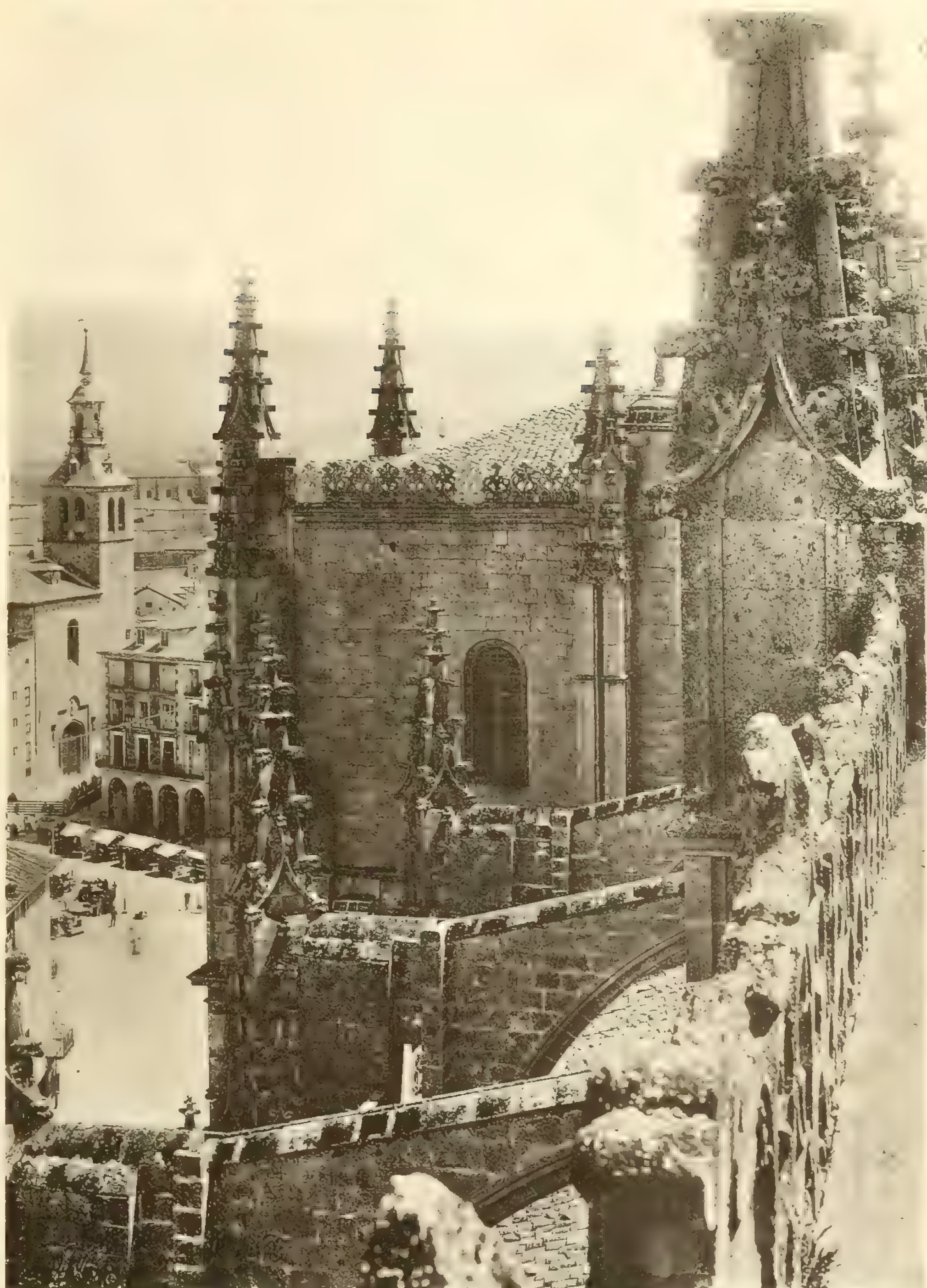
DR. KARL JUSTI."

CARTILLAS EXCURSIONISTAS "TORMO"

IV: SEGOVIA

A'101 kilómetros de vía de Madrid, y a 1.000 metros sobre el mar, a algunos kilómetros al Norte de las faldas de la Sierra del Guadarrama tantas veces cubierta de nieve, pero situada la ciudad en un punto en que se forma un acusado y quebrado escalón sobre la llanura de la Vieja Castilla en los collados y semillanuras que quedan al Sur: en los lindes mismos del granítico de la Sierra y del cretáceo de la planicie. Las denudaciones del río Eresma (al Este y Norte) y las del riachuelo llamado "Clamores" (formado en buena parte de los sobrantes de las aguas que iban a entrar en el acueducto celebérrimo), toman formas cada vez más rampantes y empinadas a uno y otro lado de la ciudad murada; al final, sobre acantilados ingentes y temerosos, en el punto a plomo sobre la confluencia de las dos corrientes, ofrécese la meseta en que se asienta el alcázar, en realidad parte (avanzada y algo más baja a la vez) de la meseta de la ciudad murada, cual proa (de nao antigua, cuyo "castillo" de popa culmina), según la conocida y obligada comparación. Aparte las del acueducto, tiene aguas Segovia por las vegas, tan bellamente frondosas, como frondosos son los empinados alrededores del alcázar, que en eso recuerda las umbrías de los alcázares de la Alhambra. Fuera del recinto murado, y desde el siglo XII, tuvieron y tienen importancia muchos arrabales, que la estación del ferrocarril tiene más cerca, pero cuya proximidad no ha hecho todavía que se descentralicen los viejos centros urbanos y suburbanos de la ciudad medieval. Segovia cuenta con 15.258 habit.[s], y tiene todos los institutos propios de las capitales de provincia y de las sedes episcopales, con más la Academia de Artillería, el regimiento de artillería de sitio, más no otra mayor guarnición.

La dicha situación de Segovia, particularmente la del lugar del alcázar, impone la convicción de que allí hubo de haber un poblado ibérico, y lo confirman las informes esculturas ibéricas (marranos o toros), y las monedas y los escasos textos clásicos que la citan y con el mismo nombre y la misma ortografía de la ciudad actual. Suena en una o dos ocasiones (dudosa la segunda), en las guerras sertorianas, y no dejan de mencionarla los geógrafos clási-



SEGOVIA.-Vista de lo alto de la Catedral, gótica del Siglo XVI, al norte, y hacia el Este. Se ve la portada y torre de S. Miguel y mas lejos la Iglesia de S. Agustin que se está ahora acabando de derribar

cos, pero nada daría idea de su importancia, si no conservara en el acueducto, y con ser monumento no acompañado de otro ninguno, una tan magna obra de edilidad municipal romana. Las lápidas de la época (fueron casi un centenar) tampoco añaden un solo dato histórico interesante a los literarios tan cortos.

Ni los comienzos del cristianismo, ni la invasión germana dejaron memoria auténtica ninguna. Es fábula del 1600, la de hacer obispo y mártir de Segovia a S. Geroteo, el obispo de Atenas, tenido por maestro del Areopagita. La Sede episcopal, con un precedente de creación accidental y vitalicia en 527, se establece muy luego definitivamente, firmando los prelados segovienses en casi todos los concilios nacionales toledanos. Del momento de la caída del reino visigótico queda la memoria de San Frutos "confesor", recogido a vida cremítica en la comarca y la de sus hermanos los "mártires" Valentín y Engracia.

Hasta fines del siglo XI, Segovia, fuerte por su situación y al socaire de la alta sierra, no fué lugar de tránsito para las más de las campañas o algaradas de moros y de cristianos. Alfonso I, y uno de los Fruelas la reconquistaron, y luego se perdería, no figurando ni en las nuevas conquistas de Almanzor, y sí solo en la tardía del emir toledano Almamum, que la asoló rompiendo los primeros arcos del acueducto y que la dejó más yerma (1072). Se dice que antes, en el siglo IX, la habia dominado el Conde de Castilla, Fernán González, y que la había gobernado por medio de un su hermano, Téllez. Sólo dos veces en documentos de la alta Edad Media suenan nombres de prelados de Segovia, acaso titulares y residentes lejos en tierra más segura: en los años 940 y 1071. Pero sólo un capitel de Abderrámen III (de 960), hallado en Segovia, puede demostrar una tranquila posesión de la ciudad por los moros y dando verosímilmente a cristianos mudejares y a judíos tolerante habitación en ella. Esto último, lo adivinamos por la reconocida importancia de la aljama hebrea en los siglos posteriores, y aquello por el extraordinario número de templos cristianos apiñadísimos que acaso revele una tradición del rito visigótico que allí subsistiera en muchas pero muy pequeñas iglesias, en las cuales el arqueólogo no acierta a ver ni un solo elemento ante-románico verdaderamente auténtico.

Para el mismo y para el historiador, la Segovia medieval adquiere sólo importancia, para lograrla capital en seguida, a fines del siglo XI, cuando Alfonso VI, por mano del Conde de Borgoña, su yerno D. Raimundo, afianzó la antes disputada frontera carpeto-vetónica, repoblando, con grande empeño, Soria, Segovia (en 1088, ó 1079), Avila y Salamanca, constituyéndolas en poderosas ciudades y en cabeceras de mancomunidades extensísimas. Probablemente retrasada al principio, respecto de Avila, fué la vida recobrada de su hermana Segovia en las primeras décadas. Para levantar las murallas se aprovecharon luego lápidas romanas y piedras de lo arruinado del acueducto, y

el alcázar no está del todo confirmado que lo habitara monarca alguno y que tuviera alcaide sino en el reinado de Alfonso VII, el Emperador. La silla se restaura de verdad y se dota en este mismo reinado (por 1123), ganando la iglesia su recinto urbano. Leyenda gloriosa, que puede tener fundamento histórico, es la de la cooperación de los segovianos (capitaneados se dice por Dia Sanz y Fernán García), en una de las reconquistas de Madrid. En las querellas de los comienzos del siglo XII parece que mataron los segovianos al famoso Alvar Yáñez (anales toledanos), pero en ese mismo siglo y en los siguientes figuran constante y gloriosamente las huestes ciudadanas de Segovia en muchas campañas, se afirma en el propio siglo (como confirman los monumentos) una espléndida vida parroquial con serie de templos coetáneos que no tiene rival en Europa ni por su importancia ni por su número (con haberse perdido en los últimos siglos casi otros tantos que los subsistentes), habiéndose extendido a la vez, entonces, la ciudad por perímetro bien extenso y bien alejado del seguro de sus murallas.

En el siglo XIII, por Alfonso X, se reconstruye su alcázar, de los más formidables y fuertes de España, para seguro de sus monarcas y de sus tesoros y de las prendas de su cariño, causa que hace que lo habiten muchísimas veces y que lo visiten con extremada frecuencia los reyes y reinas de Castilla hasta los Reyes Católicos. Pero, a pesar de ello, Segovia no fué ciudad cortesana, sino predominantemente democrática, organizada nobiliaria y popularmente a la vez, con los organismos locales, en ninguna parte de España más robustos, de la "Ciudad", y debajo de ella las parroquias confederadas, y de la "Comunidad y Tierra" de Segovia, como organismo que se excede a lo municipal y que alcanzó a buena parte de la actual provincia, muchísima parte de la actual de Madrid y aun bastante de la de Toledo, subdividida esa libre organización local-provincial en sexmos.

La nota singular de Segovia la ofrece todavía más en la Edad Media y Renacimiento su carácter industrial, sin duda el centro manufacturero más importante de las Castillas. Su gran industria fué la de tejidos de lana, con el favor de sus abundantes, frescas y movidas aguas arraigado, y clave, con ello, Segovia, del organismo económico de toda la Castilla en la que es evidente que desde la Baja Edad Media se sacrifica en buena parte la riqueza agrícola a la ganadería lanar que el honrado Concejo de la Mesta comunalmente representaba. Segovia tenía grandes ganados, pero además centralizaba en alguna parte el esquileo y lavado y en mayor parte el hilado y tejido y el tinte de las famosas lanas españolas. En Segovia hasta la nobleza misma era dada a la industria y eran mercaderes los hidalgos cual en las ricas y renacientes ciudades italianas: la arquitectura popular y la señorial, tan interesantes en Segovia, aún lo demuestran todavía.

Estableció la monarquía en Segovia, además, desde Enrique IV, y mucho más desde Felipe II, la centralizada fábrica de la moneda que en el siglo XVIII fué a parar a Madrid. En dicho siglo, al intento renovador del despotismo ilustrado, en buena parte restaurador (aunque con artificio) de las tradiciones industriales de España, se intentó vigorizar la vida industrial segoviana, que aun hoy en día promete un porvenir. Pero la vida de ciudad cabecera que (a la vez que otras pocas ciudades) tuvo en Castilla Segovia hasta fines del siglo XV, la fué perdiendo, por la expulsión de los judíos, por el fracaso de las comunidades, en la guerra civil en la que Juan Bravo y tantos otros demostraron su fiera altivez ciudadana y su honrado patriotismo, por la decadencia económica de todo el reino después del descubrimiento de América y por haberse hecho sedentario en Madrid (y a veces en Valladolid y en Madrid, alternando) el asiento de la Corte, antes trashumante. Del poder central, tiene Segovia el favor (desde el siglo XVIII), de ser sede de la siempre brillante y primera Academia militar, la de Artillería, que por mucho tiempo se asentó en el alcázar; éste es hoy, Archivo general militar. La proximidad de la Granja, del palacio del Real Sitio y de los más hermosos juegos de fuentes de Europa toda, tan bellamente situados en tan espléndidos jardines setecentistas, no debe ser la causa principal de la visita a Segovia, pues por sí misma es de extraordinario mayor interés, como la de más espléndidas vistas monumentales, la de frondosas y frescas umbrías, y la más pintoresca, sino la más típica, de las ciudades castellanas, con un caserío (por tantos barrios, casi por todas partes) intacto, y con aire maravillosamente inconfundible, como en sus templos, en sus callejas, en sus murallas, y en tantos de sus rincones.

Bibliografía.—La antigua la resume en 1858, en 19 números, Muñoz Romero. La obra clásica, la más celebrada acaso, de todas las Historias locales de España, es la de Colmenares (1637), precedida del Ms. sobre la obra de la catedral nueva del Canónigo, del siglo XVI, Juan Rodríguez (reproducido en el Llaguno), el de la relación de las reliquias de S. Frutos, de 1523, del racionero Pantigoso (publicada en el *Boletín de la Academia de la Historia*, XIV) y otros, y seguida de trabajos y polémicas, cual los del Marqués de Mondéjar. La iglesia de Segovia se estudia en el tomo VIII de la *España Sagrada*.

Con espíritu clasicote, ciego para las bellezas típicas de Segovia, la visitaron por 1780 Ponz, tomo X, en 1798 el Conde de Maule (Cruz), tomo XII, y en 1802, Bosarte, y la ilustraron además González Somosancho (las antigüedades de la Edad Antigua), Cean, tras de las huellas de Palomino (artistas) y Llaguno con el mismo Cean (arquitectos). El espíritu romántico, medievalista, la alcanzó con un prematuro trabajo sobre las iglesias segovianas de D. José Amador de los Ríos (en *El Siglo Pintoresco*, III, 1847), y sobre todo en el siempre, en lo histórico, definitivo Quadrado (*Salamanca, Avila y Segovia*,

en 1866, en *Recuerdos* y 1884, reeditado y bien corregido en *España)*. Siendo después de Caveda y sobre todo de Street, importantes los estudios de Lampérez, primero sobre algunos monumentos, después reunidos y a otros extendido en su magna *Arquitectura Cristiana de España* (I 498-505, 515-516, y II, 269). Precedió a esta labor la anónima e incompleta, pero con muchas láminas ilustrada, de la publicación *Monumentos arquitectónicos de España*.

La literatura local, ofrece algún contingente de verdaderas *Guías:* Losáñez (sobre el alcázar y toda la ciudad) en 1861 —casi todos los datos y algunos más ya se ven en el Madoz, de 1849—; Hernández Useros (Segovia y provincia), en 1889; Picatoste (más bien historia de toda la provincia, para uso de las escuelas) en 1890; Colorado (guía muy literaria, pero muy ilustrada) en 1906; Otero (un precioso itinerario *sentimental*), en 1915. Siendo de importancia los muchos y muy documentados trabajos históricos del veterano D. Carlos Lecea (véase nota de todos ellos, en el *Boletín de la Academia de la Historia*, LXVII, de 1915, pág. 216), y los recientes, histórico-artísticos del joven Marqués de Lozoya, D. Juan de Contreras (BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, XXVI, de 1918 y *Arte Español*, 1918). D. Ildefonso Rodríguez Fernández, otro gran veterano, tiene muy extensa bibliografía segovianista y polémica.

La historia, incluso en lo artístico, del Parral y de Enrique IV, la han renovado también Colorado, en 1917 y Jaén en 1916. De biografías y de la Fuencisla ha escrito Baeza González. *La Historia del Alcázar*, en libro de mucha ilustración, la ha renovado (en 1917) Oliver Copons.

Hemos aprovechado además los trabajos sueltos de Serrano Fatigati, Jara el de Justi sobre un misterioso artista segoviano (Benson ?) y los viejos de Mariategui y de Cruzada (en el *Arte en España*, VII, de 1868, y I, II, de 1862-3), de Passavant, de Ramón Despret y las opiniones (en obras generales) de Bertaux, Mayer.....

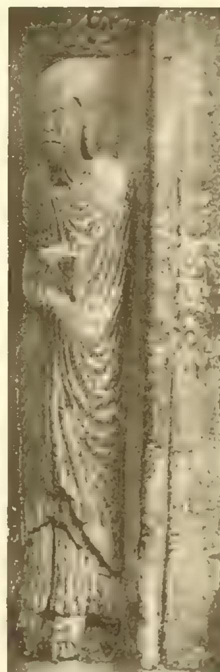
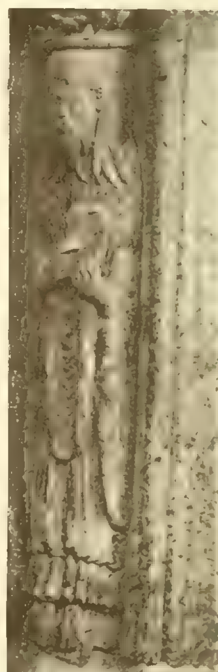
El *Valladolid, Segovia, Zamora.....*, tomo del inglés Calvert (en 1918), con texto insignificante, ofrece, fotograbados, todos los clichés fotográficos de la casa Laurent (menos uno), todas las láminas, dibujos, planos, etc., del citado inmenso libro (e inmanejable), *Monumentos arquitectónicos de España*, y todas las de los diez y seis años primeros del BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES. También dió muchas láminas en discreto trabajo el doctor August L. Mayer, en su *Segovia, Avila und Eskurial* (Beruhmte Kunstaetten). Pero la cumplidísima información fotográfica la está haciendo, para la Exposición de Barcelona, el fotógrafo de Segovia, Unturbe (medio millar de clichés, lleva hechos).

Intérpretes de raras bellezas segovianas que inmortalizan con sus pinceles son los Zuloaga, en Segovia enraizados por amores de Arte: el ceramista Daniel, y su genial sobrino el pintor Ignacio.







ESTATUAS ROMÁNICAS DE SEGOVIA

Santa (? , San Miguel y Santo (?), del promedio del Siglo XII, en la portada de S. Miguel; S. Martin, (mármol), de la primera mitad del Siglo XII.en el àbside de S. Martin; S. Pedro, S. Pablo, Profeta (?) y Moisés de la segunda mitad del Siglo XII, en la portada de la misma parroquia

Arquitectura románica segoviana.

Después de muchos y muy importantes derribos, todavía subsisten numerosos templos parroquiales románicos, que constituyen una modalidad propia, la más caracterizada de las españolas. El románico segoviano se caracteriza por los pórticos exteriores que al Sur y al Este rodean las iglesias, por la riqueza de las cornisas y por haber tenido techumbres de arte mudéjar. Los arqueólogos hasta ahora han sostenido unánimes la tesis de que el románico de Segovia era relativamente moderno, llevándolo al siglo XIII, sin más dato que la comparación de la riqueza decorativa de las iglesias parroquiales con la pobreza y sequedad de la de templarios, única fechada y en 1208. Esta no es, en verdad, más arcaica, sino más desnuda y deliberada, anacrónicamente arcaizante, por espíritu de la Orden, y el estudio de Historia de la Escultura (estatuas de San Miguel y de San Martín, con muchos de los capiteles), viene a rectificar absolutamente la supuesta cronología, demostrándose que lo mejor del románico de Segovia es del promedio y de la segunda mitad del siglo XII, aunque se prolongara su predominio en el XIII.

Arquitectura militar segoviana.

No ha sido estudiada o no puede ofrecer características que determinen con exactitud la época de cada una de las partes de sus murallas, puertas, torres y de su alcázar, no reconociéndose por todos los arqueólogos que en este y en las primeras haya parte, ni aún de substrucciones, anterior a lo románico. La importancia de las iglesias románicas de los arrabales deja sin justificación bastante el recinto amurallado alto, a no suponerlo en algunas pocas generaciones anterior, pero quizá no estuviera ultimado cuando ya la rapidez en el ensanche de la ciudad lo dejaba más útil que para defensa de la población, para base de civiles contiendas.

El recinto se conserva íntegro casi y extraordinariamente pintoresco en la tela del Norte, sobre el bello valle del Eresma; medio oculto entre las casas, en la más corta tela del Este, y otra vez libre y pintoresco en la del Sur, en donde está lo más interesante, caballero sobre la barranquera del río Clamores. Al Oeste es solamente la sinuosa y muy abrupta prolongación del Alcázar.

Tela Norte (desde el Alcázar), 3 torres; puerta de Santiago; 17 cubos; puerta de San Cebrián; 7 cubos; postigo picado; 4 cubos; puerta (derribada) de San Juan.

Tela Sur (volviendo hacia el Alcázar), varios cubos; puerta de la Luna, además, sobre el paseo de Isabel II (Rastro) y puerta del Sol. Después lo más interesante de las cortinas, hasta la puerta de San Andrés, muchos cubos, y el saliente del Matadero finalmente.

Arquitectura civil segoviana.

Detalle románico de alguna demuestra que varias portadas de casas segovianas corresponden a tiempos anteriores al gótico. Es curiosa la singularidad de las casas buenas (de mazonería) del arte gótico y del Renacimiento, por tener, con tipos variadísimos, la característica de las galerías altas abiertas. La explicación no la ofrece tanto un clima más frío que excesivamente lluvioso (aunque con esa nota se explicarían a la vez los pórticos de los templos), como un antecedente que todavía se puede observar en un grandísimo número de viejas casas de modesta arquitectura, a base de trabazón de madera, en las cuales también se ven abiertas en lo alto galerías semejantes. Puede ser la razón de ellas, en una y otra especie de casas, la necesidad de tener muchos secaderos para la lana, en ciudad tan llena de la manufactura. Las casas ricas esconden al interior variadísima serie de patios con columnas y pilastras. Las techumbres y otros detalles son francamente mudéjares. Y lo es también el uso (mantenido hasta el día, y en creciente resurrección) de una decoración a molde en los paramentos, de la que hay bellos ejemplares de detalle gótico en las fachadas. Las torres, de verdadera arquitectura militar, de algunas, completan (con quedar pocas) la singular importancia del caserío segoviano, que por ser tan minucioso en notas curiosas, escapará a veces de los siguientes itinerarios.

Itinerario y orientación topográfica.

Segovia no consiente un solo itinerario; aconsejando subdividirlos, dos haremos: 1.° (céntrico), dedicado a la alta ciudad murada, y 2.° (excéntrico), dedicado a los arrabales, al ingresar desde la estación por ellos e imaginando que se da poco a poco la vuelta a la ciudad murada ya conocida o dejada para vista después. El plano de la Cartilla, que es índice gráfico del texto, lleva las letras mayúsculas del 1.° y las letras minúsculas del 2.° itinerario, y examinándolas se pueden discurrir otras combinaciones de marcha y otro reparto de las visitas. En el itinerario excéntrico, en el que las deficiencias del plano serán más evidentes, nótese que suple por ellas la visualidad de los buques y de las torres de las iglesias, en general visibles de todas partes. El 2.° de nuestros itinerarios (en su primera parte) exige arrancar de la estación por vías olvidadas: se discurrió su marcha (al entrar en Segovia) para gozar más cumplidamente y con más graduado interés la vista del soberbio acueducto, que en general se suele abordar de golpe súbitamente al pie del Azoquejo. La primera visita a Segovia, como a otras ciudades tales, jamás debe hacerse entrando en ellas en coche, aunque aquí la estación caiga a 2 kilómetros de los hoteles.

LA VIDA SOCIAL DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

En los últimos días del mes de Noviembre se convocó a los socios residentes en Madrid, a reanudar nuestras tareas, por medio de un aviso que por correo interior se hubo de repartir impreso, y que era del tenor siguiente:

"El sábado 30 de Noviembre, a las diez de la mañana, realizará la Sociedad una visita a la Catedral de San Isidro y a la colección de cuadros del Palacio episcopal. Con las oportunas licencias, que desde luego agradece la Sociedad profundamente al Prelado excelentísimo e ilustrísimo Sr. D. Prudencio Melo y al Ilmo. Cabildo Catedral, se podrán ver bien, una vez, las importantes obras de arte de las tan oscuras capillas, sacristía y dependencias del templo, y de la capilla del Palacio, utilizándose condiciones especiales de iluminación (faros de automóvil).

„El lugar de reunión será el salón de actos o "capilla" del Instituto de San Isidro, calle de Toledo, que ofrece a la vista un gran fresco del siglo XVIII, de mayor interés iconístico que artístico, y en donde el director de la excursión, Sr. Tormo, dará las ligeras explicaciones preparatorias de la misma. Entrada por el portal de la Escuela de Arquitectura, calle de los Estudios, 1.

„Se invita muy encarecidamente la asistencia a nuestros entusiastas consocios, por ser este el primer acto de vida corporativa de la Sociedad después del fallecimiento de nuestro querido presidente, D. Enrique Serrano Fatigati, y por el deseo, de que tantos participan, de que se reanude después de algunos años la serie memorable de nuestros actos colectivos.

„La cuota no excederá de una peseta, para propinas y todos los gastos, y la adhesión de los socios no precisa que sea previa, bastando dar el nombre al encargado de anotarlo en el salón de dicho Instituto."

Con una gran concurrencia de señores socios y de damas de su fa-

milia, en que se contaba casi un centenar de asistentes, se verificó la anunciada visita, habiendo de agradecer singulares atenciones al señor Obispo, que tanto hubo de lamentar que su asistencia de pontifical a una consagración episcopal le impidiera saludar en su casa a todos los señores excursionistas, de quienes ha querido ser consocio y suscriptor de nuestra revista, y al Cabildo de la Catedral en cuyo nombre y representación acompañaron a la Sociedad los muy ilustres señores Canónigos D. Diego Tortosa, el gran orador, y D. Luis Béjar, Canónigo obrero de la Catedral y entusiasta autor de una Guía de toda la Diócesis en la que abundan los datos referentes a obras de Arte, no todas, ni mucho menos, conocidas.

No es del caso dar nota aquí de lo que se vió y se estudió y de la sorpresa con que se admiraron obras de Arte, en general desconocidas por hallarse en parajes condenados a eterna oscuridad.

Ofreció novedad, además, la noticia de ser el verdadero autor de los planos de la actual Catedral el hermano jesuíta *Pedro Sánchez*, pues el hermano jesuíta *Francisco Bautista* lo que hizo fué realizarlo y a la vez ser el autor de la primitiva decoración, incluso como escultor de las estatuas de apóstoles que hasta nuestra visita colectiva permanecían anónimas.

En el Palacio episcopal descubrieron los excursionistas en unos bellos cuadros el anagrama que, descifrado, dice, que los pintó el arquitecto de la incendiada Colegiata de la Granja, él también pintor Ardemans.

Llamaron singularmente la atención de los excursionistas, en el Palacio, el arca de San Isidro, de arte pictórico del siglo XIII, y las tablas del retablo de la Capilla, que un tiempo lo fué del Convento de los Angeles en Toledo, y de escuela de *Juan de Borgoña*; antes en la Catedral (aparte el hermosísimo lienzo de la Inmaculada de *Alonso Cano*, y la tabla de *Morales*, y en la misma sacristía) otros grandes lienzos y la gran composición de la Epifanía, joya olvidada de la pintura del Véneto, en los tiempos de *Ticiano*. En la iglesia había ordenado el cabildo (además de tener abiertas e iluminadas todas las capillas) que se sacaran las imágenes de los Corazones de Jesús y María que en los retablos del crucero ocultan (tan desdichadamente) las admirables pinturas de *Francisco Ricci*, por solo ellas digno de toda rivalidad con *Valdés Leal*.

La conferencia preliminar tuvo lugar en el punto de la cita en que se pudo estudiar un inmenso fresco, acaso obra de *Vicente Benavides*, en

el último tercio del siglo XVII, en el cual, en galería columnaria, se representan, con otros temas, los fundadores de todas las principales Ordenes religiosas, y a lo alto de la bóveda, en grandiosa composición, los principales puntos de la visión apocalíptica del evangelista San Juan.

Pero era propósito de muchos, y de ello se hizo eco el disertante al finalizar su explicación, que, supliendo las deficiencias del Reglamento, se decidiera la aclamación del fundador y primer Secretario de la Sociedad, señor Conde de Cedillo, como Presidente definitivo de la misma, supuesto que, por su exquisita delicadeza, no había querido aceptar el cargo sino con carácter interino, aun habiendo dado de palabra y por cartas su adhesión a esa indicadísima solución tantos y tan caracterizados consocios, como son los que se dirigieron a la Redacción después de la publicación de nuestro editorial del núm. 2.º de 1918, intitulado "La muerte del Sr. Serrano Fatigati y la Presidencia de la Sociedad". Los asistentes a la excursión o visita del 30 de Noviembre, con clamorosa unanimidad, aclamaron Presidente al señor Conde de Cedillo, que hubo de contestar a todos con nobles palabras de afectuoso agradecimiento. Alguno de los circunstantes decía que aquello era lo más democrático, y se recordaba el fuero *de alzar rey* de alguna de nuestras monarquías pirenaicas, y de la tradición de los germanos, y la fórmula de algunos de nuestros viejos municipios, cuando se reunían los vecinos a campana tañida, "plegados todos en concejo".

Se dieron además ideas de completar la Junta directora, reglamentariamente de tres miembros (con un Vocal y un Secretario), oyéndose opiniones de consocios tan autorizados como el señor Marqués de Foronda y el Sr. Rodríguez Mourelo, y se entendió que para interpretar en las oportunas designaciones el deseo de todos, tenía el nuevo Presidente la confianza de todos también.

En el propósito de que sean frecuentes nuestras visitas y excursiones, en lo que debe solicitarse, y se solicita desde luego, la iniciativa de todos los socios, se ha discurrido la conveniencia de alguna amistosa reunión periódica de los consocios y damas de su familia que quieran un rato de amena charla sobre temas

excursionistas, de Arte, Arqueología e Historia patria, acompañados (sin aparato oratorio ninguno) por otro aparato, el de proyecciones, proyectándose en la pantalla, sin plan, ni verdadero programa, los cristales de los fondos que cada cual quiera aportar, y, desde luego, los varios centenares (o millares) que ya posee la institución que ofrece local, aparato y dispositivas, para estos amenos diálogos de cultura retrospectiva y excursionística. Las reuniones tendrán lugar en LOS PRIMEROS MARTES DE CADA MES, a las cinco de la tarde, en las salas del piso bajo del Decanato de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid (entrada por la calle de los Reyes). El Presidente de la Sociedad, señor Conde de Cedillo, y el Decano de la Facultad, D. Elías Tormo, invitan desde luego, y por el presente, a dichas reuniones, a señoras y caballeros de nuestra Sociedad de excursiones, solicitando el apoyo de todos para acrecentar la vida de nuestra ya veterana y benemérita institución.

LA REDACCIÓN

Revista de Revistas

(ARTE ESPAÑOL: AÑOS 1915-17)

Archivo de Arte Español (hermosa y malograda: sólo pudo dar tres números en 1915; predominaba lo gráfico, con bellos fotograbados; el texto se ofrecía a la vez en español, alemán, francés e inglés). ● José Galiay: *El Monasterio de Rueda* (con 11 láminas, plano y vista caballera). ● Ricardo del Arco: *El arte en el Monasterio de Sigena* (documentado y con 13 reproducciones inéditas, incluso de varias tablas). ● Juan M. Sánchez: *¿Es la imprenta de Zaragoza la más antigua de España?* (con reproducciones y dándolo por dudoso). ● Juan Agapito Revilla: *La obra de Juan de Juni en Valladolid* (con veinte esculturas reproducidas). ● J. García Mercadal: *Turismo artístico: Hacia el Pirineo central* (Graus, Castejón, Benasque, Alquezar, Fiscal, Broto, Ainsa, es decir, Ribagorza y Sobrarbe; con muchas vistas, detalles, planos, etcétera). ● J. Galiay Sarañana: *Turismo artístico: Por tierras de Soria*: Soria, Calatañazor, Gormaz, Berlanga, San Baudilio, con 33 reproducciones). ● J. G.: *Un autorretrato de Goya*. ● Andrés Pérez Cardenal: *Por la España pintoresca: de Salaman-*

ca al Monasterio de Guadalupe, en realidad sólo Alba y Béjar, con 18 vistas interesantes. ● J. Galiay: *Arte rústico: los alfares de Muel* (con excelentes dibujos y reproducciones). ● Platón Páramo: *La cerámica antigua de Talavera* (estudio de gran especialista, con 11 reproducciones de azulejos historiados, una en color). ● Francisco Llopis: *Exposición nacional de Bellas Artes* (con 14 reproducciones). ● José Galiay: *De Arte moderno: Pradilla,* con 13 obras reproducidas. ● M. Nelken: *Exposición de Humoristas,* con 9. ● Fernando Lozano: *La cerámica moderna de Talavera,* con muchas. ● J. G.: *Nuestros monumentos arqueológicos y su fórmula artística de conservación* (con reproducciones del Patio del Yeso de Sevilla).

«**El Monasterio de Guadalupe**».—(Años 1.° y 2.°, los de 1916, 1917). ● P. P. Acemel y Rubio: *El Maestro Egas en Guadalupe,* trabajo ya antes publicado en nuestra Revista. ● P. Acemel: *El Monasterio guadalupense,* construcciones de los siglos XIV y XV; de los siglos XV y XVI. ● Fray Isidoro Acemel: *El Arte en Guadalupe en el siglo XVII: la Sacristía.* ● Fray Germán Rubio: *El radix Jese, con relación a la Virgen en el arte cuatrocentista guadalupense.*=Van muchas ilustraciones guadalupenses en todos los números, muchas veces inéditas y con letrero documentado con datos antes no conocidos. Además trabajos de valor histórico, sacados de documentos desconocidos del propio Archivo sobre el Rey Católico, la Reina Católica (epistolario guadalupense de ambos, además), el Gran Capitán, Colón, doña Teresa Enríquez, Cisneros, los judíos, la Inquisición, los Extremeños en América, etc., etc. Además se publican poco a poco el texto de códices de los Milagros de la Virgen y el de los Bienhechores antiguos. Hay secciones de Literatura, bibliográfica, de actualidad, etc., etc.

Revista de Filología Española, Director, D. R. Menéndez Pidal. (Son los años II, III, IV, los de 1915-17). ● Antonio García Solalinde: *Las versiones españolas del "Roman de Troie"* (en 1916). En este trabajo, tan del género propio de la revista, se reproducen miniaturas (fototipias Hauser y Menet) del Códice del Escorial (H. j. 6) de la versión de Alfonso XI, ejemplar original acabado de escribir en 1350. Las reproducidas son dos de las 70 (muchas de ellas a página entera) que contiene el Códice originales y hechas en España.=No contiene esta revista para el Arte sino la parte que le dedica en la "Bibliografía", que es magno repertorio bibliográfico, muy completo (V. a los epígrafes "Arte y Arqueología", "Historia local", "Viajes", etc.). De reciente se admiten suscriciones aparte a esa sección.

Revista crítica hispano-americana, de D. A. Bonilla San Martín. (Son los años I a III, los de 1915-17). ● Julio Puyol: *El supuesto retrato de Cervantes* (en 1915 y 1916), estudio que agota la materia y en sentido de negación de la autenticidad. ● A. Bonilla San Martín: (En 1917). *El Greco y Velázquez o de las orientaciones del Arte español clásico.* ● Conde de Peña Ramiro: *Itinerarios de España,* a Guadalupe y a Salamanca en automóvil, documentados y amenos. ● Elías Tormo: *La educación artística de Ribalta, padre, fué en Castilla* (en 1916), estudio muy extenso, reproduciéndose el retrato de Lope de Vega (grabado de Perret).=Predominan los trabajos de Literatura, Filosofía, etc., y los bibliográficos; en una de estas notas, bella reproducción de un Goya del Metropolitan de Nueva York: la judía de Tánger.

Indice de artistas citados en el año 1918

Abderraman, 260.
Abrahyn, 58.
Adonza (Cristóbal de), 116, 119.
Agreda (Raimundo), 58.
Alejandro Mayner, 283.
Alemán (Rodrigo), 59.
Alfonso (Maestro), 124.
Almedina, 67.
Anasagasti, 67.
Anguisciola (Sofonisba), 281, 282.
Antolinez (José), 32 a 35.
Antonio, 129.
Aquilis (V. Julio).
Arce (Juan de), 248, 249, 251.
Ardemans, 292.
Auzona (Juan de), 266.
Azurmendi (Francisco), 271.

Bassano (Jacobo), 233.
Battoni (Pompeo), 42.
Bautista (H. Francisco), 274-5, 278, 292.
Bayeu, 59.
Benavides (Vicente), 292.
Benlliure, 67.
Benson (Ambrosio), 288.
Bernini, 241.
Berruguete (Alonso), 61 a 64, 67, 68, 141.
Bocente y Mendía (Francisco), 271.
Borgoña (Juan), 292.
Bosco, 146.
Buonarroti (Miguel Angel), 62, 100, 115, 230, 231.

Cabezalero (Juan Martín), 272, 278.
Cano (Alonso), 42, 44 a 53, 142, 143, 249, 251, 292.
Cano (Miguel), 50.
Carducho (Vicencio), 42.
Carvalho, 111.
Carrasco (Juan), 246.
Castillo (Juan del), 49.
Cellini (Benvenuto), 102.
Cerezo (Mateo), 35.
Clovio (Julio), 230, 231.
Colonia (Francisco de), 129.
Corregio, 231.
Chicharro, 67.

Delgado (Juan), 275.
Domingo, 67.
Donatello, 62.
Duccio de Buoninsegna, 237.
Durero (Alberto), 145, 238.

Egas, 295.
Escalante, 33.
Espinosa (Jerónimo Jacinto), 40, 67.
Espinosa y Castro (Jacinto), 67.

Fabriano (Gentile da), 129.
Fancelli (Domenico), 102.
Fernández (Gregorio), 62, 144.
Fernández Casanova (Adolfo), 45.
Ferrant, 59.
Flandes (Juan de), 53.
Florentino (Miguel), 102.
Forment (Damián), 56.

Giorgione, 229.
Giraldo de Merlo, 65.
Gisbert, 59.
Gómez Moreno González (Manuel), 282, 283.
González (Baltasar), 276, 277.
Goya, 37, 42, 59, 65, 67, 68, 144 y siguientes, 240, 294, 295.
Greco (V. Theotocopuli).
Guas (Juan), 118, 126 a 130.

Hermoso, 59.
Hernández Rubio, 242, 254.
Herrera Barnuevo (Sebastián de), 274, 275, 277.
Holanda (Francisco de), 115.
Holbein, 64.

Ibero (Francisco), 267, 271.
Ibero (Ignacio), 267.
Inglés (Jorge), 27 a 31.

Jáuregui (Tomás de), 267.
Jordán (Esteban), 65, 66.
Juanes (Juan de), 67.
Julio de Aquilis, 283.
Juni (Juan de), 64, 294.

Legot (Pablo), 44, 53.
Leyden (Lucas de), 145.
Lisipo, 143.
Lizardi (Pedro Ignacio), 266, 267.
Lizarraga (Nicolás de), 266.
López (Marcos), 273, 274, 275.
López (Mateo), 275.
López (Vicente), 66.
López de Lizarrazu (Juan), 266.
López de Zárate (Iñigo), 275.
Lucas (Eugenio), 59.
Llanos, 67.

Machuca, 128.
Mañanós, 59.
Masip, 54.
Martínez Montañés, 62.
Matarana (Bartolomé), 40.
Mayner (V. Alejandro).
Memling, 259.
Mena, 271.
Mena (Pedro de), 62, 67.
Messina (Antonello da), 124, 229.
Meyt (Conrad), 103.
Michel, 270.
Miseria (Fr. Juan de la), 104 a 115, 281.
Mohamed, 260.
Mongrell (José), 67.
Morales (Luis de), 40, 42, 292.
Moreno Carbonero, 59.
Moro (Antonio), 114.
Muñoz (Evaristo), 67.
Muñoz Degraín, 59.

Narduch (Juan) (V. Fr. Juan de la Miseria).
Navas (Juan de las), 131.
Núñez (Juan), 66.

Ortiz, 67.
Orrente (Pedro), 67.
Osona (Rodrigo de), 124.

Pacheco (Francisco), 49.
Paez (Mateo), 275.
Palencia (Gabriel), 66.
Palomino (Antonio), 32, 34.
Parmigianino, 232, 233.
Pereda (Juan), 32, 124, 125.
Pereyra (Vasco), 40, 41.
Perovani (José), 42.
Pinazo, 67.
Piombo (Sebastián del), 54.
Pontormo, 232.
Pradilla, 59, 295.
Praxiteles, 143.

Rafael, 62, 237.
Raurich, 67.
Rembrandt, 64, 145, 147.
Requena (Vicente), 40.
Ribalta (Francisco), 37 a 43, 67, 295.
Ribalta (Juan), 67.
Ribera (Andrés de), 247, 248, 249.
Ribera (José), 68, 145.
Risueño, 142.
Rizi (Francisco), 32, 292.
Robbia (Los), 102.
Roelas, 49.
Rodríguez (Diego), 273.
Rodríguez (Ventura), 267, 271.
Román (Luis), 274, 275.
Ros Ráfales (Ramiro), 122.
Rossetti (Biagio), 129.
Rucabado (Leonardo), 254.
Ruiz de Heredia (Juan), 277.
Rueta (José), 271.

Salazar (Miguel), 266, 267.
Salcillo, 101.
Sánchez (Alonso), 40, 65, 111.
Sánchez Coello (Alonso), 104, 105, 111, 112.
Sánchez (Pedro), 292.
San Nicolás (Lorenzo), 277.
Sansovino (Andrea), 102.
Sariñena (Juan de), 38, 40, 42, 43.
Schiavone (Andrés), 233.
Sesto (Cesare da), 54.
Siloée (Diego), 283.
Simón (Andrés), 274.
Simone (Francisco de), 129, 130.
Sorolla, 59.

Tablada (Lope), 65.
Tapia (Ignacio), 277.
Theotocopuli (Dominico), 34, 64, 68, 101, 229, 240, 295.
Ticiano, 42, 115, 230, 232, 233, 292.
Tintoreto, 230.
Toledo (Juan de), 59.
Torrigiano (Pietro), 100 a 103.

Ursularre Echebarría (Juan de), 275.

Valdés Leal, 67, 292.
Vandelvira (Andrés), 66.
Vander Weyden, 111, 259.
Vandoma (Martín de), 66.
Van Dyck, 42.
Varela (Francisco), 49.
Vázquez (Lorenzo), 116 a 128.
Velázquez, 47, 146, 236, 295.
Vermeyen, 59.
Veronés (Pablo), 230, 233.
Vigarny (Felipe), 63.
Vigarny (Escuela de), 53.
Villanueva, 270.
Villegas (Juan de), 276, 277.
Villegas (Manuel), 66.
Vinci (Leonardo de), 54.

Xadel Alcalde, 258, 260.
Ximón, 130.

Zittot (Michiel), 52, 53.
Zúcaro (Los), 232.
Zuloaga (Daniel), 288.
Zuloaga (Ignacio), 288.
Zurbarán, 42, 47, 50, 251.

INDICE DE AUTORES

Páginas

Alcántara (D. Francisco).—Un buen obrero de la educación nacional: Serrano Fatigati ... 6
Alcázar (D. Cayetano).—El platero Francisco Alvarez, autor de la custodia del Ayuntamiento de Madrid ... 196
Allendesalazar (D. Juan).—José Antolínez, pintor madrileño ... 32
Cabello Lapiedra (D. Luis M.ª).—La Cartuja de Jerez ... 241
Castrillo (José M.ª).—La capilla del Cristo de los Dolores, de la V. O. T. de San Francisco, de Madrid ... 270
Contreras y López de Ayala (D. Juan), *Marqués de Lozoya.*—La capilla de San Marcos en la iglesia de San Lorenzo de Segovia ... 172
» » » » El Monasterio de San Antonio el Real, en Segovia ... 255
Domínguez Bordona (D. Jesús).—Las Batuecas: nota de paisaje ... 103
Ferrandis Torres (D. Manuel).—El Monasterio de San Miguel de los Reyes, en Valencia ... 180
Galindo (D. Claudio).—El castillo de Belmonte ... 153
García Rojo (D. Diosdado).—Una excursión a Colmenar Viejo ... 192
Gaspar (D. Vicente).—La iglesia de Santa María Magdalena de Getafe ... 189
Gómez Ibáñez (D. Eduardo).—Un rejero desconocido ... 169
González Simancas (D. Manuel).—Les Casetes dels Moros del alto Clariano ... 69
Herrera y Oria (P. Enrique), *S. J.*—Dos imágenes escultóricas trecentistas del Monasterio de Oña ... 22
Javierre y Ruiz (D.ª Aurea Lucinda).—Una obra ignorada de Juan de Herrera ... 200
Jocelyn Foulkes (Miss C.).—Acerca del retablo del Bautismo de los Masip en la Catedral de Valencia ... 54
Justi: Gómez Moreno González ... 283
Lampérez (D. Vicente).—Retales, virutas y cizallas ... 130
Macho Ortega (D. Francisco).—La capilla de San Isidro en la parroquia de San Andrés de Madrid ... 215
Monforte (D. Alberto).—El convento de Santo Domingo de Valencia ... 160
Palacio Azara (D.ª M.ª Dolores de).—Pinturas de la iglesia parroquial de Getafe ... 211
Peñuelas (D. José).—La iglesia de Santa María de San Sebastián ... 265
Pérez Bustamante (D. Ciriaco).—Claudio Coello: noticias biográficas desconocidas ... 223
Redacción (La).—La muerte del Sr. Serrano Fatigati y la Presidencia de la Sociedad ... 133
» » La vida social de la Sociedad Española de Excursiones ...
» » Variedades: dos notas de arte del Japón ... 17
Rodríguez del Real (D. Federico).—Retrato del beato Juan de Ribera ... 37

Páginas

Rubio (D. Julián M.ª).—El pintor Antonio Bisquert, discípulo de Ribalta...... 203
Sánchez Cantón (D. Francisco).—Maestro Jorge Inglés, pintor y miniaturista del Marqués de Santillana...... 27
" " " D.ª Leonor de Mascarenhas y Fray Juan de la Miseria... 104 y 279
" " " Notas finales...... 228
Talón (D. Francisco).—Dos pinturas valencianas...... 202
Tormo (D. Elías).—El brote de Renacimiento en los monumentos españoles y los Mendozas del siglo xv...... 116
" " Obras conocidas y desconocidas de Pietro Torrigiano...... 100
" " Excursión a Lebrija...... 44
" " Cartillas Excursionistas: IV. Segovia...... 284
" " Retales, virutas, cizallas...... 53
" " Bibliografía...... 141
Torres Campos y Balbás (D. Leopoldo).—El Monasterio de Monsalud de Córcoles (Guadalajara)...... 7
Vega Inclán (Marqués de).—El patio de la Mezquita en el Salvador de Sevilla: trabajos de exploración...... 18
Venturi (Lionello).—La formación del estilo del Greco...... 229

INDICE POR MATERIAS

Páginas

† *D. Enrique Serrano Fatigati* 5

El buen obrero de la educación nacional: Serrano Fatigati, por don Francisco Alcántara 6

El Monasterio de Monsalud de Córcoles (Guadalajara), por D. Leopoldo Torres Campos y Balbás 7

La Alcarria .... *Páginas* 7

El Monasterio 8

Historia 9

Descripción de la iglesia 10

Descripción del Monasterio 12

Resumen 15

Variedades: Dos notas de Arte del Japón 17

El patio de la Mezquita en el Salvador de Sevilla: Trabajos de exploración, por el Marqués de Vega Inclán 18

Dos imágenes escultóricas trecentistas del Monasterio de Oña, por el P. Enrique Herrera y Oria, S. J. 22

Bajo relieve de San Juan Bautista .... *Páginas* 23

El Crucifijo de Santa Trigidia 24

Maestro Jorge Inglés, pintor y miniaturista del Marqués de Santillana (conclusión), por D. Francisco Javier Sánchez Cantón 27

La Biblioteca del Marqués .... *Páginas* 27

Los códices que Don Iñigo mandó escribir 28

Maestro Jorge Inglés, miniaturista 30

José Antolínez, pintor madrileño (continuación), por D. Juan Allende-salazar 32

Retrato del beato Juan de Ribera: Cuadro de Francisco Ribalta, desconocido, de la Real Academia de San Fernando, por D. Federico Rodríguez del Real 37

Excursión a Lebrija: Las obras de Pablo Legot y Alonso Cano, por D. Elías Tormo 44

Lebrija y sus monumentos .... *Páginas* 44

Las obras de Legot 47

Las de Alonso Cano 50

La tabla atribuida a Zittoz 52

Retales, virutas, cizallas..., por E. Tormo y V. Lampérez 53

(Juan de Flandes) (altares del siglo XIII en Valdediós, Oviedo).

Acerca del Retablo del Bautismo, de los Masip, en la Catedral de Valencia, por C. Jocelyn Foulkes 54

Les Casetes dels Moros del alto Clariano: Contribución al estudio de las cuevas artificiales, por D. Manuel González Simancas 69

Obras conocidas y desconocidas de Prieto Torrigiano, por D. Elías Tormo 100

Páginas

Las Batuecas: nota de paisaje, por D. Jesús Domínguez Bordona..... 103
Doña Leonor de Mascarenhas y Fray Juan de la Miseria, por D. F. J. Sánchez Cantón..... 104 y 279
I. Doña Leonor en la Corte del "Rey Venturoso"... *Páginas* 105
II. Doña Leonor en Castilla..... 108
III. Fray Juan de la Miseria..... 111
IV. El retrato..... 113
V. La muerte de doña Leonor..... 114
Más notas..... 279
El brote del Renacimiento en los monumentos españoles y los Mendozas del siglo XV, por D. E. Tormo..... 116
§ V. Los arquitectos de los Mendozas..... *Páginas* 116
§ VI. El capitel "alcarreño" o proto-renaciente español..... 119
§ VII. El arquitecto proto-renaciente del capitel alcarreño..... 125
La casa y el monumento auténtico de Cervantes en Valladolid..... 131
La muerte del Sr. Serrano Fatigati y la Presidencia de la Sociedad. 133
Reglamento de la Sociedad Española de Excursiones.. *Página* 137
Explicando el contenido de este fascículo, por D. Elías Tormo..... 149
El Castillo de Belmonte, por D. Claudio Galindo..... 153
El convento de Santo Domingo, de Valencia (El aula capitular y el claustro mayor), por D. Alberto Monforte..... 160
Capillas del claustro..... *Páginas* 165
Aula capitular..... 166
Claustro mayor..... 168
Un rejero desconocido: Maese Cañamache. La reja del coro de la Catedral de Teruel, por D. Eduardo Gómez Ibáñez..... 169
La capilla de San Marcos en la Iglesia de San Lorenzo, de Segovia, por D. Juan de Contreras y López de Ayala..... 172
El Monasterio de San Miguel de los Reyes, en Valencia, por D. Manuel Ferrandis Torres..... 180
La iglesia de Santa María Magdalena, de Getafe, por D. Vicente Gaspar..... 189
Una excursión a Colmenar Viejo, por D. Diosdado García Rojo, Pbro. 192
El Platero Francisco Alvarez, autor de la custodia del Ayuntamiento de Madrid, por D. Cayetano Alcázar..... 196
Una obra ignorada de Juan de Herrera (La torre de la Colegiata de Pertusa), por D.ª Aurea Lucinda Javierre y Mur..... 200
Dos pinturas valencianas (Notas documentales), por D. Francisco Talón..... 202
El pintor Antonio Bisquert, discípulo de Ribalta, por D. Julián M.ª Rubio..... 205
Obras de Bisquert..... *Página* 207
Pinturas de la iglesia parroquial de Getafe, por D.ª M.ª Dolores de Palacio Azara..... 211
Los retablos laterales..... *Página* 213
La capilla de San Isidro en la Parroquia de San Andrés, de Madrid, por D. Francisco Macho Ortega..... 215
Claudio Coello: Noticias biográficas desconocidas, por D. Ciriaco Pérez Bustamante..... 223

Páginas

Notas finales, por D. Francisco Javier Sánchez Cantón 228
La formación del estilo del Greco, por el Sr. Lionello Venturi........ 229
Apéndice: el Greco de Huete........................ *Página* 239
La Cartuja de Jerez, por D. Luis M.ª Cabello Lapiedra............... 241
Jerez.. *Páginas* 241
Historia de la Cartuja.................................... 242
El Monumento.. 248
Estado actual.. 251
El Monasterio de San Antonio el Real, en Segovia, por D. Juan de Contreras y López de Ayala.................................. 255
La Iglesia de Santa María, de San Sebastián, por D. José Peñuelas.. 265
La Capilla del Cristo de los Dolores, de la V. O. T. de San Francisco, de Madrid, por D. José M.ª Castrillo.......................... 272
† *Gómez Moreno González*, por el Dr. Carl Justi.................. 283
Cartillas Excursionistas "Tormo": IV. Segovia.................... 284
La vida social de la Sociedad Española de Excursiones, por la Redacción... 291
Necrológica.............................. 1, 26, 240, 254 y 282
Serrano Fatigati, D. Eugenio Escobar, el P. Fidel Fita, Von Loga, Rucabado, Gómez Moreno.
Varia: De los hispanófilos beligerantes.......................... 36
Bibliografía, por D. Elías Tormo.......................... 55 y 141
(Quintero: *Cádiz*; Bosch Gimpera: *Cultura ibérica;* Gudiol: *Indumentaria litúrgica;* Gascón de Gotor: *Custodias*; Varios: *Memorias de Excavaciones;* Aguado: *Salas*; Oficial: *Museo Arqueológico Nacional;* Avilés: *Arte en el Senado;* Almenas; *Tauromaquia;* Artiñano: *Indias;* Orueta: *Berruguete;* Almarche: *Ibérica de Valencia;* Jaén: *Retratos;* Mañueco, Zurita: *Colegial Valladolid;* Orueta: *La vida y la obra de Pedro de Mena;* Beruete: *Goya, grabador;* Gómez Moreno: *Pinturas de moros en la Alhambra;* Ricardo del Arco: *El castillo de Loarre.)*
Revista de Revistas.................................... 65 y 294
(Arte Español: años 1915-17.)
Indice de artistas citados en el año 1918......................... 296
Indice por autores... 298
Indice por materias.. 300
Indice de láminas.. 303

INDICE DE LAMINAS

(Las Pinturas y Esculturas, por orden de artistas.)

Páginas

Alto Clariano (Valencia).—Les Casetes dels Moros. 8 vistas. 71, 73, 74 y 75
ANTOLÍNEZ, José.—Los desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría. Colección del señor Marqués de Santa María de Silvela 32
„ „ La Pentecostés. Colección de D. Manuel Taramona, de Bilbao 34
„ „ San Pedro libertado de la cárcel. Museo de Dublín 36
Las Batuecas (Cáceres).—Vista de las ruinas del Santo Desierto Carmelitano 103
Belmonte (Cuenca) Castillo de—4 vistas del Castillo 158
Bocairente (Valencia).—V. Alto Clariano.
CABEZALERO, Juan Martín—La caída, camino del Calvario. Templo de la V. O. T. de San Francisco, en Madrid.......................... 272
CANO, Alonso.—La Virgen con el Niño. Retablo mayor de la iglesia de Lebrija.................................. 52
„ „ Esculturas del mismo retablo..................... 50
„ „ Santa Ana; San José: lienzos de los retablos de la Magdalena, en Getafe........................ 213
CASTELLO, Félix.—V. Getafe.
COELLO, Claudio.—Apoteosis de San Agustín. Museo del Prado..... 223
Colmenar Viejo (Madrid).—Retablo mayor de la iglesia............ 192
Córcoles (Guadalajara).—Monasterio de Monsalud. Planta.......... 8
„ „ Fachada del Mediodía.................. 10
„ „ Interior de la iglesia.................... 12
„ „ Vista desde el claustro.................. 12
„ „ Credencia del ábside central............. 14
„ „ Claustro y entrada a la sala capitular..... 14
„ „ Interior de la sala capitular............... 14
„ „ Marcas lapidarias....................... 15
Getafe (Madrid).—Iglesia de la Magdalena. Interior................ 189
„ „ Iglesia parroquial. Santa Ana y San José: lienzos en los retablos de Alonso Cano.............. 213
„ „ Iglesia parroquial. Pinturas: dos de Angelo Nardi, dos Jusepe Leonardo y dos Castello............ 211
GONZÁLEZ, Baltasar.—San Roque y Santa Margarita de Cortona. Estatuas polícromas en la capilla de la V. O. T. de San Francisco, en Madrid.................. 276
Jerez de la Frontera, La Cartuja.—Gran portada de ingreso......... 241
„ „ Verja monumental de hierro repujado....................... 248
„ „ Cornisa y ventana del ábside..... 248
„ „ Portada al refectorio............. 250
„ „ Claustro llamado de los Arrayanes. 250
Kioto (Japón).—El Toro de Kitano................................ 17

Lebrija (Sevilla).—Santa Maria de la Oliva. Retablo mayor.......... 50
LEGOT, Pablo.—Pinturas del retablo de Lebrija..................... 50
LEONARDO, Jusepe.—V. Getafe.
Madrid.—Parroquia de San Andrés. Vista general de la capilla y ante-
„ capilla.. 213
„ Capilla de la V. O. T. de San Francisco. Tabernáculo del altar mayor.................................. 274
MARTÍNEZ MONTAÑÉS, Juan.—La Virgen de las Cuevas con el Niño. Museo de Sevilla.. 52
MENA Y MEDRANO, Pedro de.—San Francisco. Estatuita del Tesoro de la Catedral de Toledo.................................. 142
Menorca.—Grutas de Calas Covas.................................. 80
NARDI, Angelo.—V. Getafe
Onteniente (Valencia).—V. Alto Clariano.
Oña (Burgos) Monasterio de.—El crucifijo de Santa Trigidia......... 22
„ „ San Juan Bautista en relieve......... 22
Perales de Tajuña.—Cuevas.. 90
PEREDA, Juan (?).—Los azotes a la columna. Museo del Prado...... 124
Pertusa (Huesca) Colegiata de.—Torre exágona, obra del arquitecto del Escorial Juan de Herrera................................ 200
SALZILLO, Francisco.—San Gerónimo de la Ñora (Murcia).......... 101
SÁNCHEZ COELLO, Alonso (atribuído).—Retrato de D.ª Leonor de Mascarenhas, aya de Felipe II. Colección del señor Marqués de Vega Inclán.. 104
RIBALTA, Francisco.—Retrato del patriarca beato Juan de Ribera. Real Academia de San Fernando.............. 36
„ „ Santo Tomás de Villanueva. Colegio de la Presentación en Valencia.................... 202
San Sebastián.—Iglesia de Santa María.............................. 270
„ La portada.. 270
„ El retablo mayor.................................. 270
„ El retablo de San Pedro........................... 270
Segovia, San Lorenzo.—Retablo de la capilla de San Marcos y San Andrés.. 172
„ *San Antonio el Real.*—Portada de la iglesia............... 264
„ „ Vista del claustro.................. 264
„ „ Dos puertas mudéjares en el claustro bajo.......................... 260
„ „ Portada en el claustro principal...... 260
„ „ Dos retablitos en el claustro principal. 263
„ Estatuas románicas en San Miguel y San Martín........... 289
„ Vista desde lo alto de la Catedral......................... 284
Sevilla, iglesia del Salvador, antigua Mezquita.—Patio (3 vistas).... 19
„ Capiteles descubiertos.. 20
Siracusa.—Necrópolis de Pantalica.................................. 80
THEOTOCÓPULI, Domenico (el Greco).—El Paraíso. Colección particular italiana.......... 232
„ „ „ Retratos al óleo de dama y caballero y firma al reverso del segundo......... 230
„ „ „ Detalle del Nazareno de Huete (Cuenca)........... 238
„ „ „ La oración del Huerto, cuadro de Medinaceli (Segovia)................ 238
Teruel, Catedral.—Reja del Presbiterio, hoy en el coro, obra del maestro Cañamache... 169
Tokio (Japón).—El Gran Budha de Sinagowa....................... 17

Páginas

TORRIGIANO, Pietro (probable).—Bustos de Felipe el Hermoso y doña Juana la Loca. Colección de M. Gustave Dreyfus, París.......... 102
„ „ Bustos sepulcrales de Enrique VII y su esposa Isabel de York. Abadía de Westminster, Londres.......... 100
„ „ San Jerónimo. Museo de Sevilla.......... 101
Túnez. Grutas de Chaonache.......... 90
Valencia, Convento de Santo Domingo.—Detalles subsistentes de las claraboyas del claustro mayor (4 vistas).......... 164
„ „ „ Detalles del claustro y vistas de las bóvedad del aula capitular (4 vistas).......... 166
„ *San Miguel de los Reyes.*—Vista general y escudos.......... 180
„ „ „ Interior.......... 187
Valladolid.—Parte de ático de la portada del Hospital de la Resurrección.......... 132
„ La casa de Cervantes.......... 131

BOLETÍN

DE LA

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES



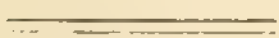
Arte ❋ Arqueología ❋ Historia



ÍNDICES GENERALES

de los veinteicinco tomos anuales publicados

1893 a 1917



D. ELÍAS TORMO

SECRETARIO DE LA REDACCIÓN

SRES. HAUSER Y MENET

ADMINISTRADORES

MADRID

30, Ballesta, 30

1918

Advertencias

Van a continuación, sucesivamente, los Índices siguientes:

1.° ÍNDICE DE MATERIAS: artículos y monografías.
Apéndice al mismo, de otros trabajos literarios del BOLETÍN.
2.° ÍNDICE POR AUTORES, referido al anterior por medio de llamadas.
3.° ÍNDICE DE LÁMINAS Y DE VIÑETAS, POR ORDEN GEOGRÁFICO.
4.° ÍNDICE DE LÁMINAS Y DE VIÑETAS, POR ORDEN SISTEMÁTICO.
5.° ÍNDICE DE LOS ARTISTAS CITADOS Y DE SUS OBRAS REPRODUCIDAS.

Por abreviar, y por haber de contar con los tasados recursos de la publicación (pues el número presente de Índices va a ser gratuito, para los socios suscritores), solamente en los Índices 1.° y 3.° se da la redacción entera del trabajo o lámina de que se hace mención. En los Índices 2.° y 4.°, y en todos los cinco, nos reducimos a llamadas a lo que va explicado en los dichos Índices 1.° y 3.°

Al efecto, cada uno de los artículos o de las monografías del Índice 1.°, los damos numerados consecutivamente del núm. 1 al 540. Y cada una de las láminas y viñetas (o de las series de varias láminas y de varias viñetas) del Índice 3.°, la damos, asimismo, numerada consecutivamente desde el 1.001 al 2.206. En los mismos o en los otros Índices, debe, pues, saber el lector que los números de sólo centenas a lo más, se refieren al ÍNDICE 1.°, y que los números de millares (del 1.000 para arriba), se refieren al ÍNDICE 3.°

En cambio, cuantos números arábigos también se vean precedidos de un número romano, se refieren al tomo (el número romano) y a la página (el número arábigo que le siga); no cabiendo confusión, si se advierte que el ir precedidos de número romano (de tomo) lleva aparejada esa referencia a página del mismo tomo: cuando, si no van precedidos de tales números romanos los arábigos, se refieren en tal caso precisamente a los propios ordenamientos de estos ÍNDICES GENERALES.

La publicación en sus siete primeros años se entendía que comenzaba en Marzo de un año y que acababa en Febrero del siguiente. Desde el año 1900 se acomodó del todo al año natural. Lo que, para mayor claridad, y teniendo presente que habrá ejemplares encuadernados en cuyo tejuelo se haya puesto el año de Cristo (de 1893-4 a 1917) y no el año de la Revista (de I a XXV), lo expresaremos en la lista que damos a continuación:

I = 1893-94.	IX = 1901.	XVIII = 1910.
II = 1894-95.	X = 1902.	XIX = 1911.
III = 1895-96.	XI = 1903.	XX = 1912.
IV = 1896-97.	XII = 1904.	XXI = 1913.
V = 1897-98.	XIII = 1905.	XXII = 1914.
VI = 1898-99.	XIV = 1906.	XXIII = 1915.
VII = 1899 (diez meses).	XV = 1907.	XXIV = 1916.
VIII = 1900.	XVI = 1908.	XXV = 1917.
	XVII = 1909.	

Se han cometido varios errores en la ordenación de los trabajos literarios y de las reproducciones gráficas en un orden geográfico o sistemático de mucha mayor utilidad (en la lectura de los Índices) que el alfabético (que hemos reservado para los Índices por meras llamadas, sin texto). Eran tales errores inexcusables, dado el trabajo ciertamente excesivo y desproporcionado que supondría, para evitarlos, el leer puntualmente al caso todos los veinteicinco tomos. El lector sabrá excusarlos, en su benevolencia, y perdonar que aun advertidos varios de ellos en plena corrección de pruebas se hayan medio subsanado algunos sin borrarlos, pues para la cancelación total se haría preciso correr las numeraciones, descomponiendo los otros Índices de referencia a ellas y poniendo en peligro de error indefinidas cifras de llamada, por el solo prurito de no confesarse el error padecido. Véase de ejemplo (núm. 238) un Juan de Toledo, que era y es el pintor del siglo XVII y no el arquitecto del siglo XVI. Otras veces se cita un trabajo (es caso muy frecuente) por una parte principal de su contenido, sin hacer especial mención de todos ellos, pues fuera imposible, incurriendo también en equivocaciones en esa apreciación.

Esos y otros errores explicables (pues a veces arrancan de olvidos de los propios textos de la publicación), pueden ser perdonados, si se medita en el no corto e ingrato trabajo hecho para poder ofrecer a nuestros lectores unos ÍNDICES que así de completos, así de circunstanciados y sistemáticos queremos creer que no tienen par en ninguna otra de las revistas ni de las publicaciones españolas.—LA REDACCION.

ÍNDICE DE MATERIAS

ARTÍCULOS Y MONOGRAFÍAS

SOCIEDAD

1. Reglamento de la Sociedad Española de Excursiones. I, 1.
2. La Sociedad Española de Excursiones en el tercer aniversario de su fundación. *F. Calatraveño.* IV, 16.

EXCURSIONES

Madrid

Véase números 241, 242, 244, 245, 254, 255, 256, 257, 279, 281, 291, 293, 294, 295, 297, 302, 303, 318, 319, 329, 344, 346, 356, 359, 360, 361, 362, 363, 369, 370, 384, 386, 389, 390, 401 a 404, 432, 441, 442, 491.

3. Excursiones artísticas por Madrid viejo: La Latina, San Andrés, San Pedro, Casa de Cisneros, Capilla del Obispo, Torre de los Lujanes, Capilla de San Isidro, Descalzas Reales, San Isidro, *R. Becerro de Bengoa.* II, 1, 21.
4. Excursiones a la Real Armería. *J. R. Mélida.* II, 145, 161, 181, 193.
5. Excursión a San Francisco el Grande. *G. de la Puente.* III, 15.
6. Las Capillas del Obispo y de San Isidro. *V. Lampérez.* VI, 57.
7. Museo de Pinturas del Prado. *V. Polero.* V, 191.
8. Las antiguas tablas extranjeras en el Museo del Prado, *N. Sentenach.* VIII, 150; IX, 5.
9. Las tablas antiguas del Museo del Prado. *N. Sentenach.* VIII, 99.
10. Adiciones al catálogo del Museo del Prado, *N. Sentenach.* XII, 121.
11. Las colecciones particulares de Madrid. I. El señor Marqués de Monistrol. *M. Cervino.* III, 225.
12. Las colecciones particulares de Madrid. II. El general Nogués, *M. Cervino.* IV, 1, 32.
13. Las colecciones particulares de Madrid. III. El señor Marqués de Arcicollar. *E. García Concellón.* IV, 80, 97
14. La galería de cuadros del incendiado Palacio de Justicia. *E. Tormo.* XXIII, 166, 177.
15. La Sociedad de Excursiones en el Palacio de Cerralbo. *X.* XXIII, 225.
16. Visitando lo no-visitable. I. La clausura de la Encarnación de Madrid. *E. Tormo.* XXV, 121.
17. Apéndice a la visita a la clausura de la Encarnación. *E. Tormo.* XXV, 180.
18. Visitando lo no-visitable. II. En la clausura de Santa Isabel. *E. Tormo.* XXV, 187.

Castilla la Nueva

(Provincia de Madrid)

Véase números 208, 238, 239;—328, 331, 351, 480, 538.

19. Descripción del Real Palacio de El Pardo. *V. Polero.* III, 146.
20. Excursión a El Pardo. *M. de Foronda.* XII, 66.
21. Excursión a El Escorial. *J. Cascales.* II, 30.
22. Excursión a Robledo de Chavela. *N. Sentenach.* XI, 217.
23. La Sociedad Española de Excursiones en Alcalá de Henares. *R. Santa María.* I, 17.
24. Noticias de Alcalá. *R. Santa María.* I, 165.
25. Cartillas excursionistas: Alcalá de Henares. *E. Tormo.* XXV, 143.

(Guadalajara)

Véase números 73, 410.

26. Una excursión a Guadalajara. *V. Lampérez.* IV, 52.
27. Cartillas excursionistas: Guadalajara. *E. Tormo.* XXV, 71.
28. El Monasterio de Lupiana en Guadalajara, *A. Cánovas del Castillo.* IX, 83

29. Excursión a Brihuega. *I. Catalina García.* I, 67.
30. Recuerdos de una excursión a Brihuega. *P. Quintero.* V, 1.
31. Dos notas artísticas de una excursión a Sigüenza. *J. Fiter.* V, 161.

(Toledo)

Véase números 123, 138, 197 a 199, 209, 217, 220, 221, 224;—273, 324, 396, 422, 434, 440, 459, 460, 462, 464, 466, 467, 469, 470, 472.
32. La Sociedad Española de Excursiones en Toledo, *P. A. Berenguer.* I, 45, 61, 77, 93.
33. Excursión por Toledo, *M. G. Simancas.* XI, 224.
34. Excursiones por Toledo. *M. G. Simancas.* XII, 26, 114.
35. De la excursión a Guadamur, *Vizconde de Palazuelos.* I, 50.
36. Excursión a Esquivias. *M. de Foronda.* II, 125.
37. Una excursión a Illescas, *Conde de Polentinos.* VI, 41.
38. Un encargo por si se va a Illescas. *M. de Foronda.* XII, 103.
39. Notas de una excursión privada a Covisa, *Vizconde de Palazuelos.* I, 83.
40. Excursión a Torrijos, Maqueda, Escalona de Alberche y Almorox. *M. Cerino.* II, 194, 217.
41. Excursión al castillo de Batres, *C. de Velasco.* VI, 1.
42. Una excursión a la sierra del Piélago (Toledo), *Conde de Cedillo.* XIII, 71.

(Cuenca, Ciudad Real)

Véase números 186, 188, 223;—354, 418, 451.
43. Excursión a Cuenca y Uclés, *J. Allende salazar.* XIII, 137.
44. El castillo y Monasterio de Uclés, *P. Quintero.* II, 184.
45. Excursión a las ruinas de Segóbriga. *P. Quintero.* I, 114, 125.
46. Alarcos, *R. Ramírez de Arellano.* I, 70.
47. Una visita a la cueva de Montesinos y lagunas de Ruidera. *M. M. de Reynoso.* XIII, 98.

Castilla la Vieja

Véase números 155, 210, 234;—481, 495.
48. Recuerdos de un viaje a Avila. *A. Jara.* IX, 25, 53.
49. Excursión a Avila. Ermita y Sepulcro de San Segundo. *I. de Benito Domínguez.* I, 29.
50. Cartillas excursionistas: Avila. *E. Tormo.* XXV, 201.
51. Excursión a Arenas de San Pedro. *Conde de Cedillo.* VI, 137.
52. Arévalo y la Reina Católica, *V. Lampérez.* XII, 181.

(Segovia)

Véase números 161, 165, 174, 209, 222, 243.
53. Impresiones de una visita a Segovia. *A. Jara.* VIII, 49.
54. Excursión a Segovia y Santa María de Nieva, *J. Garnelo.* XI, 250.
55. Notas de una excursión a Coca. *A. Jara.* VIII, 121.
56. Olmedo: Apuntes de un viaje. *J. de Igual.* VIII, 97.
57. Excursión a La Losa, Navas de Riofrío y Revenga, *Vizconde de Palazuelos.* III, 43.
58. Excursiones arqueológicas por las tierras segovianas, *E. Serrano Fatigati.* VIII. 8, 28, 59
59. Una excursión por tierra de Segovia. *J. de Contreras.* XXIV, 65, 145, 194.

(Valladolid)

Véase números 120, 122, 179, 205, 218, 219, 240;—277, 301, 371, 496.
60. De Benavente a Tordesillas. *J. de Ciria.* X, 222.

(Palencia)

Véase números 118, 166, 170, 171, 181;—432.
61. Los antiguos campos góticos, *F. Simón.* II, 112, 130, 149, 166.
62. Excursión a varios pueblos de la provincia de Palencia, *V. Lampérez.* XI, 145.
63. Apuntes tomados en una excursión a Aguilar de Campóo. *E. Rodríguez Calvo.* I, 109.

(Santander)

Véase números 136, 190.
64. La Ermita de San Pelayo en Valdevaró (Liébana-Santander), *R. Amador de los Ríos.* V, 165.
65. Excursión a Santillana y San Vicente de la Barquera, *Conde de Polentinos.* XVI, 68.

(Burgos)

Véase números 76, 151, 163, 169, 176, 189, 235 236;—276, 292, 326, 399, 455.
66. Excursiones por la provincia de Burgos. *E. García de Quevedo.* VII, 73, 97, 121, 201.
67. Monasterio de Fresdelval, *E. Serrano Fatigati.* X, 217, 242.

68. Excursión a Cobarrubias, Silos y Arlanza, *Conde de Polentinos*. XIII, 211.
69. San Juan de Ortega (Burgos), *E. García Concellón*. III, 32.
70. Excursiones por Castilla, *Víctor Balaguer*. I, 147.

(Soria)

Véase números 124, 156, 177, 178, 183, 184, 203, 204;—430.
71. Apuntes acerca de las ruinas de Clúnia, *V. Hinojal*. XXI, 222.
72. Excursiones a Termes, *N. Sentenach*. XIX, 176.
73. De Atienza a Arcóbriga, *N. Sentenach*. XIX, 225.
74. Una excursión al Solar numantino, *J. de Ciria*. XIII, 157.

(Rioja)

Véase núm. 437.

Navarra

Véase números 76, 77, 151, 154, 193;—268, 426.
75. Una excursión a Roncesvalles, *J. de Ciria*. XIX, 314.

Aragón

Véase numeros 137, 152, 160, 237;—288, 317, 341, 416, 418, 454, 457, 482.
76. Notas de una excursión a San Juan de Baños, Burgos, Pamplona, Tarazona, Veruela, Tudela, Tarragona, Poblet, Lérida, Huesca, Jaca, Santa Cruz de la Serós y San Juan de la Peña, *V. Lampérez*. VII, 177.
77. Impresiones de un viaje por Navarra y Aragón, *J. Peñuelas*. XXI, 180.
78. Por tierras aragonesas, *A. Jara*. X, 98.
79. Excursión a Aragón, *Conde de la Oliva*. V, 78.

Vascongadas

Véase números 164, 207, 211, 215;—316.
80. Una visita a la iglesia de Portugalete, *R. Ramírez de Arellano*. VI, 153.
81. Una visita a Arrigorriaga, *R. Ramírez de Arellano*. VII, 25.
82. Recuerdos de Orduña (Vizcaya). La Parroquia de Santa María. Una casa del siglo XVI, *R. Amador de los Ríos*. V, 193.
83. Lequeitio: Recuerdos de una excursión, *E. Tormo*. XVIII, 50.
84. Una excursión a Deva, *Conde de Polentinos*. VI, 73.

Asturias

Véase números 139, 146, 162, 212;—282, 492 a 494.
85. Recuerdos de una excursión a Covadonga, *M. López de Ayala*. VII, 210.
86. Cudillero: Impresiones de un excursionista, *J. Gómez Ocaña*. XXV, 32.

Galicia

Véase números 149, 150, 153, 173, 191, 192, 201, 214;—267, 421, 425, 431, 435, 438, 444.

Leonesa

Véase números 60, 148, 167, 168, 172, 175, 182, 206;—274, 275, 304, 380, 396, 409, 419, 500.
87. Ciudad Rodrigo, *F. B. Navarro*. VIII, 14, 38.

Extremadura

Véase números 130, 157;—280.
88. Impresión de una excursión a Mérida, Cáceres y Plasencia, *Marqués de Figueroa*. XIII, 21.
89. Excursión a Sotosalvos: Descubrimiento artístico, *E. Escobar*. VIII, 170.
90. Excursión al Santuario de Guadalupe, *R. Cépeda*. V, 65, 81.
91. Nota sobre los monumentos de Plasencia, *J. Benavides*. XIII, 40.
92. La Catedral de Coria, *E. Escobar*. IX, 245.

Andalucia

Véase números 119, 121, 125 a 129, 132, 134, 135, 202, 213, 228, 229, 230;—285, 296, 298, 299, 320, 321, 323, 357, 381, 392, 406, 407, 408, 429, 448, 452, 453, 458, 461, 497, 498, 501.
93. Impresiones de la excursión a Andalucía, *S. G. de Pruneda*. XV, 32.
94. Excursión a Andalucia, *A. Richi*. VII, 79.
95. Excursión al Monasterio de San Jerónimo de Valparaíso, *R. Ramírez de Arellano*. IX, 73, 97.
96. Una excursión a Ronda, Gibraltar, Tánger y Cádiz, *J. Cascales*. IV, 113, 136, 145, 161, 185.
97. Una excursión a la Cartuja de Jerez, *P. Quintero*. IV, 48.
98. Museo Arqueológico de Cádiz: Sala fenicia, *F. A. de Vera*. III, 135.
99. Excursión a la Factoría de Matagorda, *P. Quintero*. III, 69.
100. Una excursión a Utrera, *P. Quintero*. X, 122.

Canarias

101. Recuerdos de una excursión a las Islas Canarias. *M. López de Ayala.* III, 133.

Murcia

Véase números 151, 195, 196, 231 a 233, 246, 248 a 252, 364, 463, 465, 468.

102. Una visita a Lorca y su castillo. *F. Pe-[illegible].* III, 228.

103. Documentos curiosos referentes a la Catedral de Murcia. *P. A. Berenguer.* V, 95.

Valencia

Véase números 200, 216, 270 a 272, 338, 339, 364, 378, 395.

104. Excursión a Elche. *A. Herrera.* IV, 129.

Cataluña

Véase números 76, 158, 159, 180, 185, 194, 269, 278, 383, 394, 420, 471.

Baleares

Véase núm. 117.

Extranjero

Véase números 313, 314, 417 (Portugal), 490, 503.

105. Notas de viaje: Stuttgart, Munich, Viena, El Rhin, Colonia, *Dr. Calatraveño.* V, 145, 176.

106. Notas de viaje: Museos alemanes. *F. Suárez.* X, 229.

107. Viaje a Grecia, al Monte Athos y a Constantinopla. *J. R. Mélida.* VI, 89.

108. Cuatro palabras recordando un viaje a Grecia, *J. Garnelo.* XXV, 39.

Exposiciones

109. Exposición del Círculo de Bellas Artes, *F. Alcántara.* II, 97.

110. Balance de la Exposición de Bellas Artes, *J. R. Mélida.* III, 129.

111. La Arqueología Sagrada en la Exposición de Lugo. *J. Villa-amil y Castro.* IV, 166.

ARQUITECTURA

112. Vocabulario de voces técnicas de arte antiguo. *R. Ramírez de Arellano.* IX, 129.

113. Inventario gráfico de los monumentos españoles. *E. Serrano Fatigati.* VIII, 129.

114. Breve indicación de los monumentos medioevales españoles. *E. Serrano Fatigati.* V, 188.

115. Antecedentes para el estudio de la Arquitectura cristiana española. *V. Lampérez.* XVI, 24.

Mozárabe

116. De Arqueología mozárabe. *M. Gómez-Moreno.* XXI, 89.

117. San Miguel de Tarrasa. *V. Lampérez.* X, 49.

118. Descubrimientos arqueológicos en la Catedral de Palencia. *F. Simón.* XIV, 64.

119. Iglesia mayor de Lebrija. *A. Fernández Casanova.* VIII, 158, 206.

120. La iglesia de San Cebrián de Mazote. *V. Lampérez.* X, 185.

121. Una iglesia mozárabe en el Puerto de Santa María. *P. Quintero.* XVIII, 102.

122. La iglesia de Bamba (Valladolid), *V. Lampérez.* IX, 252.

123. Descubrimientos de arte mozárabe en Toledo, *R. Chabas.* VII, 137.

124. La Ermita de San Baudelio en término de Casillas de Berlanga (Soria). *M. A. Álvarez y J. R. Mélida.* XV, 144.

Arabe

125. Excursión por la España árabe. *L. M. Cabello.* VII, 128; VIII, 1, 25, 54.

126. La Mezquita Aljama de Córdoba, *N. Sentenach.* IX, 143, 174.

127. Lápida conmemorativa de la ampliación alhaquemí, recientemente descubierta en la Catedral de Córdoba. *R. Amador de los Ríos.* IV, 67.

128. Los Alcázares musulmanes de Córdoba: Medina-Az-zahara y Medina-Az-zahira. *R. Ramírez de Arellano.* XIII, 104, 123.

129. Más sobre Medina-zahara. *N. Sentenach.* XIII, 133.

130. Noticia del aljibe árabe de la casa de las Veletas en Cáceres y referencias de los de Montánchez y Trujillo. *J. R. Mélida.* XXV, 225.

131. La fortaleza de Aledo. *J. Espín.* XIII, 121.

132. La Alhambra de Granada: Obras de seguridad que urge realizar en ella. *A. García Alix.* XIV, 113.

133. ¿Arte marroquí? *R. Soriano.* V, 37.

134. Castillo de Almodóvar del Río. *A. Fernández Casanova.* XI, 97, 121, 152, 185.

135. Castillo de Almodóvar del Río, *A. Fernández Casanova.* XIX, 1.

136. Arco árabe en una cueva de la provincia de Santander. *M. de Regil.* IV, 189.
137. Los restos del Palacio arábigo de la Aljafería en Zaragoza. *R. Amador de los Ríos.* II, 22, 49.
138. Los Palacios de Galiana (Toledo). *R. Amador de los Ríos.* VI, 63.

Asturiana

139. Análisis arqueológico de los monumentos ovetenses. *F. de Selgas.* XVII, 81, 165; XVIII, 21.
140. La primitiva Basílica de Santianes de Pravia (Oviedo) y su panteón regio. *F. de Selgas.* X, 5, 28, 52.
141. La Basílica del Salvador de Oviedo, de los siglos VIII y IX. *F. de Selgas.* XVI, 167.
142. La Basílica de San Julián de los Prados de Oviedo, *F. de Selgas.* XXIV, 29, 97.
143. La Basílica de San Tirso en Oviedo. *F. de Selgas.* XVI, 281.
144. Las iglesias de Naranco. *F. de Selgas.* XVII, 17.
145. Nuevas investigaciones en la iglesia de San Miguel de Linio (Oviedo). *V. Lampérez.* XXV, 23.

146. San Miguel de Escalada, *J. B. Lázaro.* XI, 8, 37, 59, 74.

Románica

147. El bizantinismo en la arquitectura cristiana española, siglos VI al XII, *V. Lampérez.* VIII, 82, 111, 136.
148. San Isidoro de León. *J. E. Díaz Jiménez.* XXV, 81.
149. Monografía de la Catedral de Santiago de Compostela, *A. Fernández Casanova.* X, 14, 34, 57.
150. El antiguo Palacio Episcopal de Santiago de Compostela, *V. Lampérez.* XXI, 1.
151. Claustros de los Monasterios de Santo Domingo de Silos (Burgos) y de la Oliva (Navarra), *X.* V, 187.
152. Claustro del Monasterio de San Juan de la Peña (Huesca), *X.* VI, 14.
153. A Capela, ex Monasterio de San Antolín de Toques (Coruña). *R. Balsa de la Vega.* XVIII, 109.
154. Portadas de las iglesias de Ujué y de Olite, *X.* VI, 118.
155. La Basílica de San Vicente en Ávila. *V. Lampérez.* IX, 1.
156. Santo Tomé de Soria. *V. Lampérez.* IX, 81.
157. La antigua Sala capitular de la Catedral de Plasencia. *V. Lampérez.* IX, 182.
158. La Colegiata de San Juan de las Abadesas (Gerona). *V. Lampérez.* IX, 185.
159. San Nicolás de Gerona. *V. Lampérez.* IX, 186.
160. La iglesia de Santa María en el castillo de Loarre (Huesca). *V. Lampérez.* IX, 221.
161. Ábside de San Lorenzo de Segovia. *E. S. F.* X, 149.
162. Monasterio de San Antolín de Bedón (Asturias). *E. Serrano Fatigati.* X, 170.
163. San Pedro de Arlanza. *E. García Concellón.* II, 56.
164. La antigua Basílica de San Andrés de Armentia, *X.* X, 211.
165. Los trazados geométricos de los monumentos españoles de la Edad Media. La iglesia de los Templarios en Segovia, *V. Lampérez.* VI, 37.
166. La iglesia de Templarios de Villalcázar de Sirga (Palencia). *V. Lampérez.* XI, 172.
167. El claustro de la Catedral de Salamanca y sus sepulcros. *E. M. Repullés y Vargas.* XI, 241.
168. San Marcos en Salamanca. *V. Lampérez.* XII, 50.
169. Iglesia de Nuestra Señora del Valle en Monasterio de Rodilla (Burgos). *V. Lampérez.* XII, 211.
170. San Martín de Frómista (Palencia). *J. de Ciria.* XII, 219.
171. Monumentos románicos en el valle de Campóo de Enmedio. *A. Fernández Casanova.* XIII, 189.
172. Santa María la Nueva de Zamora, *S. G. de Pruneda.* XIV, 198.
173. Cuatro iglesias románicas en la ría de Camariñas. *S. G. Pruneda.* XV, 156.
174. La iglesia de Nuestra Señora de la Lugareja en Arévalo, *V. Lampérez.* XII, 181.
175. Santa Marta de Tera (Zamora), *M. Gómez-Moreno M.* XVI, 81.
176. El valle de Mena: Monumentos cristianos, *P. P. Vázquez.* XVII, 106.
177. La iglesia de San Juan de Rabanera en Soria, *J. M. Mélida.* XVIII, 2.
178. San Juan de Duero. *V. Lampérez.* XII, 109.
179. Iglesia de Santa María de la Antigua en Valladolid. *A. Fernández Casanova.* XIX, 161.
180. El Monasterio de Ripoll. *J. de Igual.* IX, 136.
181. El Monasterio de Aguilar de Campóo. *V. Lampérez.* XVI, 215.
182. Moreruela, primer Monasterio español de cistercienses, *M. Gómez-Moreno M.* XIV, 97.

183. El Monasterio de Santa María de Huerta. [illegible] IX, 16.
184. Monasterio de Santa María de Huerta. [illegible] XI, 171.
185. El Monasterio de Santas Creus. *L. M. Cabello*. IV, 116.
[illegible] Un fragmento curioso hallado en la Catedral de Cuenca. *V. Lampérez*. XVII, 189.

Ojival

[illegible] Los comienzos de la Arquitectura ojival en España. *V. Lampérez*. X, 106, 124, 159.
188. El Triforium de la Catedral de Cuenca. *V. Lampérez*. IX, 126.
189. Iglesia de Nuestra Señora la Antigua en Gamonal (Burgos). *V. Lampérez*. XII, 211.
190. La Iglesia de Udalla (Santander). *V. Lampérez*. XIII, 229.
191. San Martín de Noya (Coruña). *V. Lampérez*. XI, 181.
192. La Colegiata de Bayona (Pontevedra). *V. Lampérez*. XVIII, 44.
193. Los claustros de la Catedral de Pamplona, *E. Serrano Fatigati*. IX, 163.
194. El Monasterio de Junqueras y la Parroquia de la Concepción de Barcelona, *Conde de Cedillo*. IV, 147, 172.
195. Alonso Gil y la portada de los Apóstoles en la Catedral de Murcia. *P. A. Berenguer*. IV, 46.
196. La Capilla del Marqués de los Vélez, en la Catedral de Murcia. *J. P. Berenguer*. IV, 91.
197. La casa del Conde de Esteban en Toledo. *R. Amador de los Ríos*. III, 205.
198. Palacio del Alguacil mayor de Toledo, Suero Téllez de Meneses (Colegio de Santa Catalina). *R. Amador de los Ríos*. VI, 158.
199. Portada en el Convento de Santa Isabel. *P.* VI, 39.
200. San Félix de Játiva y las iglesias valencianas del siglo XIII. *F. de Selgas*. XI, 50, 77.
201. Santa María de Cambre. *V. Lampérez*. XI, 131.
202. La Capilla bautismal en la iglesia de San Miguel en Córdoba, *V. Lampérez*. XI, 161.
203. Catedral de Burgo de Osma. *F. S. F.* XI, 170.
204. San Miguel de Almazán. *V. Lampérez*. IX, 31.
205. Santa María de la Mejorada en Olmedo (Valladolid), *V. Lampérez*. XI, 176.
206. La iglesia de San Pedro de las Dueñas (León), *V. Lampérez*. XII, 1.
207. Panteón del Canciller D. Pero López de Ayala, † *R. Becerro de Bengoa*. XXIV, 161.
208. La Capilla del Relator o del Oidor de la Parroquia de Santa María la Mayor en Alcalá de Henares. *L. M. Cabello*. XIII, 78.
209. Monumentos arquitectónicos del tiempo de los Reyes Católicos en Toledo y Segovia. V. XII, 206.
210. Iglesia de Santo Tomás en Avila, *A. Fernández Casanova*. XII, 169.
211. Monumentos de Guetaria. *A. Fernández Casanova*. XVIII, 192.
212. Monumentos de Avilés. *F. de Selgas*. XV, 2, 17, 41.
213. La Catedral de Almería. *V. Lampérez*. XV, 69.
214. Iglesias medioevales de Túy, *A. Fernández Casanova*. XV, 57, 75, 91, 114.
215. Monumentos artísticos de Vizcaya, *P. P. Vázquez*. XVI, 35, 126, 201, 306.

Militar

216. La Puerta de Serranos en Valencia, *M. González Simancas*. XXIII, 288.
217. Fortalezas y castillos de Maqueda y Escalona, *Felipe B. Navarro*. III, 1, 21.
218. El Castillo de Medina. *I. Gil*. II, 6.
219. El Castillo de la Mota en Medina del Campo. *A. Fernández Casanova*. XII, 6.
220. Castillos de Polán y de Cervatos, *Conde de Cedillo*. V, 97.
221 Castillos señoriales: Batres Guadamur. *F. B. Navarro*. VII, 10, 37, 55.
222. El Castillo-iglesia de Turégano (Segovia), *V. Lampérez*. XII, 129.
223. El Castillo de Belmonte (Cuenca), *Vicente Lampérez*. XXV, 169.
224. Rollos y picotas en la provincia de Toledo, *Conde de Cedillo*. XXV, 238.
225. Portadas artísticas de monumentos españoles, *E. Serrano Fatigati*. XIII, 249. XIV, 6, 35, 89, 132, 178, 212; XV, 64, 97, 178, 227.

Renacimiento

226. Una evolución y una revolución de la arquitectura española. *Vicente Lampérez*. XXIII, 1.
227. El brote del renacimiento en los monumentos españoles y los Mendozas del siglo XV, con algunos reparos a mi maestro D. Vicente Lampérez. *E. Tormo*. XXV, 51, 114.
228. El Castillo de La Calahorra (Granada). *V. Lampérez*. XXII, 1.

229. El Alcázar de los Vélez. *J. Espín*. XII. 101, 134.
230. La Catedral de Granada. *V. Lampérez*. IX, 63.
231. El maestro Jacobo Florentín, Director del primer cuerpo de la torre de la Catedral de Murcia, *P. A. Berenguer*. VIII, 34.
232. Jerónimo Martínez y Jerónimo Guijarro, autores de los dos primeros cuerpos de la torre de la Catedral de Toledo, *P. A. Berenguer*. V, 74.
233. Jerónimo Quijano, Arquitecto (1541). *P. A. Berenguer*. VIII, 242; IX, 132.
234. Restauración de la casa de Polentinos en Avila. *E. M. Repullés y Vargas*. III, 110.
235. El Palacio de los Condes de Miranda en Peñaranda de Duero, *Vicente Lampérez*. XX, 148.
236. El Palacio de Saldañuela en Sarracín (Burgos). *V. Lampérez*. XXIII, 257.
237. El arte en Huesca durante el siglo XVI, *R. del Arco*. XXIII, 10, 187.
238. Juan de Toledo, *F. Cáceres Plá*. XIX, 218. (Se refiere al pintor, y debió ir al número 364.)
239. Impresiones de un Arquitecto nuevo en su visita a El Escorial, *J. R. Berenguer*. VI, 86.
240. Arquitectos de Valladolid, *J. Agapito y Revilla*. X, 248.

Barroca

241. La Plaza Mayor y la Real Casa Panadería en Madrid. *Conde de Polentinos*. XXI, 37.
242. Datos históricos sobre la Casa Ayuntamiento de Madrid, *Conde de Polentinos*. XX, 230.
243. Fachada principal del Real Palacio de San Ildefonso, *P.* II, 248.
244. Perspectivas arquitectónicas del Palacio Real de Madrid, *F. de Selgas*. XIII, 1.
245. El Monasterio de la Visitación de Madrid (Salesas Reales), *Conde de Polentinos*. XXIV, 257.
246. Trascoro de la iglesia de San Patricio de Lorca, *F. Cáceres Plá*. X, 228.
247. Noticias que pueden servir para la Historia de la arquitectura y Arquitectos españoles: Ramón Berenguer y Sabater, *E. Martín y Martín*. I, 178.
248. El ingeniero militar D. Sebastián Ferringat y Cortés y la fachada de la Catedral de Murcia, *Pedro A. Berenguer*. II, 120.
249. D. Joseph López, Maestro mayor de la Catedral de Murcia (1720-1795), *P. A. Berenguer*. V, 134.
250. El Altar mayor de la iglesia parroquial de San Juan Bautista en Murcia, *P. A. Berenguer*. V, 172.
251. D. Lorenzo Alonso, restaurador de la arquitectura en Murcia y su reino (1725-1810), *P. A. Berenguer*. VI, 67.
252. Toribio Martínez de la Vega y el puente de Murcia, *José R. Berenguer*. VI, 164, 179.
253. D. Juan Peralta y Cárceles (1804-1846), *P. A. Berenguer*. VII, 42.
254. La Catedral de la Almudena y la Real Basílica de Atocha, *V. Lampérez*. V, 26.

ESCULTURA

Antigua

255. Bronces egipcios del Museo Arqueológico Nacional, *J. R. Mélida*. VI, 194.
256. Bronce praxiteliano en el Museo del Prado, *N. Sentenach*. X, 25.
257. Modernismo clásico, *N. Sentenach*. XII, 16.
258. El Jinete ibérico, *J. R. Mélida*. VIII, 173.
259. Un bronce interesante, *F. Maciñeira*. X, 152.

Románica

260. Escultura románica en España, *E. Serrano Fatigati*. VIII, 181, 217, 250.
261. Esculturas románicas navarras, *E. Serrano Fatigati*. IX, 13.
262. Crucifijos románicos españoles, *N. Sentenach*. XI, 245.
263. Sentimiento de la Naturaleza en los relieves medioevales españoles, *E. Serrano Fatigati*. V, 199.
264. Animales y monstruos de piedra, *E. Serrano Fatigati*. VI, 5.
265. Prejuicios populares. Apólogos y trabajo humano, *E. Serrano Fatigati*. VI, 17.
266. Esculturas de los siglos IX al XIII: Astures, leonesas, castellanas y gallegas, *E. Serrano Fatigati*. IX, 35, 59.
267. Puerta lateral de la Catedral de Orense, *E. Serrano Fatigati*. X, 175.
268. La imagen de Santa María la Real de Hirache, *V. Lampérez*. XI, 106.
269. Efigie de Nuestra Señora del claustro en la Catedral de Solsona. *R. Riu y Cabanes*. III, 93.
270. Capiteles de la portada del Palau en la Catedral de Valencia, *C.* VI, 197.
271. Iconografía de los capiteles de la puerta de la Almoina en la Catedral de Valencia, *R. Chabás*. VII, 39.

[illegible] L[illegible] en Vinuesa: Arte roma[illegible]. *[illegible]*. VII, 86.
[illegible] La Virgen del Sagrario. *M. G. Simancas*. XI, [illegible].

Gótica

274. Portadas de la Catedral de León. *A. Pe[illegible]*. XXII, 255.
275. Relieves del claustro de la Catedral de León. *E. Serrano Fatigati*. X, 170.
276. Las estatuas sepulcrales de Palacios de Benaver. *A. Vegue*. XXV, 7, 106.
277. Estatuas alabastrinas del siglo XIV. *N. Sentenach*. XI, 11.
278. Estatua llamada de Carlomagno, *Barón de Cuatro Torres*. II, 34.
279. Doña Aldonza de Mendoza. *A. Lara*. X, 74.
280. El maestro Egas en Guadalupe. *Fray G. Rubio y Fray A. Acemel*. XX, 192.
281. Estatua ecuestre del siglo XV, *Barón de Cuatro Torres*. V, 204.
282. Retablo de la Catedral de Oviedo. *E. Serrano Fatigati*. X, 176.

Renacimiento

283. Retablos españoles y de la Transición al Renacimiento. *E. Serrano Fatigati*. IX, 204, 234, 264.
284. La escultura sepulcral. Conferencia de D. Vicente Poleró. VII, 111, 139.
285. Bultos sepulcrales de los Reyes Católicos. *V. Poleró*. XII, 166.
286. El escultor Felipe de Vigarni o de Borgoña. *J. Domínguez*. XXII, 262.
287. Algo más sobre Vigarni. *E. Tormo*. XXII, 275.
288. Los retablos de Gabriel Yolí en Teruel. *L. Doporto*. XXIII, 270.
289. Gaspar Becerra. *N. Sentenach*. III, 188.
290. Gaspar Becerra. *E. Tormo*. XX, 65. XXI, 117, 245.
291. Escultura en Madrid desde la segunda mitad del siglo XVI hasta nuestros días. *E. Serrano Fatigati*. XVI, 222, 241; XVII, 41, 141, 201, 245; XVIII, 59, 135, 266; XIX, 15, 112, 233; XX, 20.
292. El escultor cincocentista Nachermo y sus obras en tierra de Burgos. *E. Tormo*. XVIII, 41.
293. Rutilio Gaci, *A. Herrera*. XIII, 57.
294. Sobre Escultura en Madrid [illegible] y sobre [illegible] del Conde Duque. *E. Tormo*. XVII, [illegible].
295. M[illegible] de escultura del siglo XVII [illegible] Madrid. *E. Tormo*. XVIII, 11[illegible].
296. Martínez Montañés. *E. Ramírez de Arellano*. V, 158, 169.
297. Relieve representando la exhumación del Beato Simón de Rojas. *N. Sentenach*. X, 245.
298. Sillería de la Catedral de Málaga. *P. Quintero*. XII, 72, 90.
299. Un nuevo Mena y su fuente. *J. Moreno Villa*. XXIV, 189.
300. Dos obras de la Roldana. *P. Quintero*. XI, 148.
301. Cabeza de San Pablo en el Museo Arqueológico de Valladolid, *N.* VI, 134.
302. Roberto Michel, escultor del siglo XVIII, *F. J. Sánchez Cantón*. XXV, 1.
303. Escultores españoles poco conocidos: Pedro Soraje, *E. Serrano Fatigati*. XXV, 2.
304. Artistas lorquinos: Juan Santos, Manuel Caro, *F. Cáceres Plá*. XIX, 81.
305. Pacificación de los Bandos de Salamanca de Aniceto Marinas. *P. Quintero*. II, 42.
306. El escultor Antonio Alsina, *A. Stor*. II, 141.
307. Una escultura y un cuadro en la última Exposición de Bellas Artes. *N.* III, 162.

PINTURA

308. Los pintores de Cámara de los reyes de España. *F. J. Sánchez Cantón*. XXII, 62, 133, 219, 296; XXIII, 51, 132, 206, 282; XXIV, 56, 141, 202, 284.
309. Los grandes retratistas en España. *N. Sentenach*. XX, 46, 98, 174, 257; XXI, 1, 65, 161.
310. Firmas de pintores españoles, *V. Poleró*. V, 21.
311. La Inmaculada y el arte español. *E. Tormo*. XXII, 108, 176.
312. Album de lo inédito para la historia del arte español. *E. Tormo*. XXIV, 221.
313. Notas sobre pinturas españolas en galerías particulares de Inglaterra. *H. Cook*. XV, 101.
314. Cuadros españoles en colecciones americanas. *A. L. Mayer*. XXIII, 104.

Primitivos

315. Gerardo Starnina en España. *E. Tormo*. XVIII, 82.
316. Una nota biográfica... y algo más acerca del inventario monumental de Alava. *E. Tormo*. XXIV, 152.
317. La pintura cuatrocentista y la retrospectiva de la Exposición de Zaragoza, *E. Tormo*. XVII, 57, 125, 234, 277.

318. Retratos de D. Iñigo López de Mendoza, primer Marqués de Santillana. *N. Sentenach.* XV, 142.
319. Maestro Jorge Inglés, pintor y miniaturista del Marqués de Santillana. *F. J. Sánchez Cantón.* XXV, 99.
320. La Virgen de Gracia, única obra auténtica de Juan Sánchez de Castro. *E. Tormo.* XV, 205.
321. Juan Sánchez, pintor sevillano desconocido. *J. Gestoso.* XVII, 9.
322. Juan de Burgos, pintor del siglo XV. *E. Tormo.* XVI, 50.
323. Los primitivos cordobeses Pedro de Córdoba y Bartolomé Bermejo. *E. Romero de Torres.* XVI, 55.
324. Pinturas murales del siglo XV, conservadas en San Lucas de Toledo. *R. Ramírez de Arellano.* XXIII, 263.
325. Estudio de la Pintura española en tiempo de los Reyes Católicos, *N. Sentenach* XII, 176.
326. Un retablo del Monasterio de Oña. *E Herrera y Oria.* XXIV, 52.
327. Nuestra Señora la Antigua. *V. Poleró* IV, 57.
328. Retablo de la Granjilla (Escorial). *E. Serrano Fatigati.* X, 178.
329. Un pintor de la Reina Católica Juan de Flandes. *J. Moreno Villa.* XXV, 276.
330. Quintín Metsys: La Virgen y el Niño. *E. S. F.* X, 1.
331. Jerónimo Bosch: Estudio de sus cuadros del Museo del Prado y de la Exposición histórico-europea, *Vizconde de Palazuelos.* I, 117, 141.
332. Jerónimo Van Aken, el Bosco. *Conde de Cedillo.* V, 138.
333. Pinturas del Sitio de Rodas. *C. Fernández Duro.* I, 116.

Renacimiento

334. La Perla de la colección Bosch, legada al Museo del Prado, *E. Tormo.* XXIV, 74.
335. Antonio Mor (Moor o Moro), van Darchorts 1512-1578). *N. Sentenach.* XIII, 2.
336. Antoniazzo Romano: Un prerrafaelista pintando para españoles. 1. *C. Floriano.* XXI, 266.
337. Botticelli, artista florentino. *J. Garnelo.* II, 58.
338. El misterio del retablo leonardesco de Valencia. *Dr. C. Justi.* X, 203.
339. Yáñez de la Almedina, el más exquisito pintor del Renacimiento de España, *E. Tormo.* XXIII, 198.
340. Nuevos estudios sobre la Pintura española del Renacimiento. *E. Tormo.* XI, 27, 49.
341. Tomás Peliguet o Pelegret, pintor del siglo XVI. *M. Abizanda.* XXV, 177.
342. Tríptico de Rómulo Cincinato. *M. de Foronda.* III, 95.
343. Tríptico de Rómulo Cincinato. *P. Bosch.* III, 141.
344. Doña María Enríquez y Toledo, mujer del gran Duque de Alba, Ticiano. *Marqués de Cerralbo.* VIII, 73.
345. Un cuadro del Divino Morales. V. VIII, 169.
346. Un Morales y un Goya existentes en la Catedral de Madrid. *J. R. Mélida.* XVII, 1.
347. Técnica pictórica del Greco. *N. Sentenach.* XIV, 1.
348. El arte antiguo y el Greco. *J. R. Mélida.* XXIII, 89.
349. Un Evangelista por el Greco. *N. S.* XXII, 60.
350. San Juan Evangelista por el Greco. *N. Sentenach.* XXV, 17.
351. Tasación de las pinturas de El Pardo *P. Quintero.* XII, 55.

Seiscentistas

352. Varias obras maestras de Ribera, inéditas. *E. Tormo.* XIV, 11.
353. Verdadero retrato de Miguel de Cervantes Saavedra. *N. Sentenach.* XIX, 174.
354. Luis Tristán. *P. Quintero.* XVII, 135.
355. Francisco de Zurbarán, pintor del Rey. *N. Sentenach.* XVII, 194.
356. Velázquez: Las Lanzas y las Hilanderas. *N. Sentenach.* II, 60.
357. Un monograma y varias interpretaciones. *J. Gestoso.* XVIII, 129.
358. Estudios velazquistas: La Cronología de algunas obras de Velázquez. *V. v. Loga.* XXII, 241.
359. Velázquez, el Salón de Reinos del Buen Retiro y el poeta del palacio y del pintor, *E. Tormo.* XIX, 24, 85, 191, 274; XX, 60.
360. El Cristo de San Plácido. *M. Gómez-Moreno.* XXIV, 177.
361. El Pereda del Salón de Reinos del Buen Retiro. *E. Tormo.* XX, 152.
362. El Salvador, por Antonio Pereda. *N. S.* XXII, 59.
363. Un cuadro famoso de Pereda y sus dibujos preliminares. *J. Sunes.* XXV, 22.
Véase el núm. 238, mal colocado allí.
364. Villacis: Una incógnita de nuestra historia artística, *E. Tormo.* XVIII, 225.
365. Retrato de doña Isabel María Díaz de

Morales de Carreño, *N. Sentenach.* XVII. 123.
366. Antolínez, pintor sevillano, *P. Quintero.* XI. 220.
367. José Antolínez, pintor madrileño. *Juan Allende Salazar.* XXIII. 22, 178.
368. Colección de pinturas que reunió en su palacio el Marqués de Leganés. D. Diego Felipe de Guzmán (siglo XVII). *V. Polero.* VI. 122.
369. Cabezalero, pintor de la Escuela de Madrid. *Leonida Alonso.* XXIII. 33.
370. Más de Cabezalero, pintor de la Escuela de Madrid. *E. Tormo.* XXIII. 41. 109.
371. Inventario de los cuadros y otros objetos de arte de la quinta real llamada «La Ribera», en Valladolid, *J. M. Florit.* XIV, 173.

Setecentistas

372. Retrato del Marqués de la Ensenada. *N. Sentenach.* XVII. 122.
373. Retrato de doña María Luisa de Parma, Reina de España, de Mengs, *R. de Moreno.* V, 135.
374. Ana Mengs, *P. Quintero.* XV, 13.
375. Angélica Kauffmann: Retrato de dama, *E. S. F.* X. 2.
376. Pinturas de Goya inéditas, *R. del Arco.* XXIII. 124.
377. Retrato del General Ricardos, por Goya, *N. S.* XXII, 61.

Ochocentistas

378. D. Vicente López y la Universidad de Valencia, *E. Tormo.* XXI, 200.
379. J. Garnelo y Alda. *J. Cascales.* IV, 78.

ARTES INDUSTRIALES

380. Sillería de la Catedral de León, *E. Serrano Fatigati.* X, 179.
381. Sillas de coro de la Catedral de Sevilla, *P. Quintero.* IX, 89, 110, 122.
382. Sillas de coro españolas, *P. Quintero.* XV, 28, 44, 53, 85, 126, 168, 219; XVI. 16, 88.

Miniatura

383. El Evangelario de la Catedral de Vich, *E. de Leguina.* I, 177.
384. Miniaturas de la Biblia de Avila, *G. Schal.* V. 100.
385. Miniaturas de Códices españoles, *E. Serrano Fatigati.* VII, 1, 100.
386. Miniaturas notables del Museo Arqueológico Nacional, *N. Sentenach.* XV, 215.
387. Estudio de la miniatura española, *C. Bordelon.* XIV, 3, 25, 55, 83, 105, 120.
388. Miniaturas al óleo de la colección del Marqués de Santillana. *N. Sentenach.* XVII. 288.

Cerámica

389. Assteas, pintor ceramista griego. *José R. Mélida.* I. 85.
390. Platos hispano-moriscos de la colección del Conde de Valencia de Don Juan. *N. Sentenach.* XI, 150.
391. Cerámica hispano-morisca, *P. M. de Artiñano.* XXV, 153, 267.

392. Mosaico del Sr. Ibarra, hallado en Santiponce, *P. Quintero.* X, 19.
393. Mosaico romano de relieve, *J. R. Mélida.* I, 73.

Bordados, Tejidos

394. Frontal de la Catedral de Tarragona en la Exposición histórico-europea de Madrid. *Barón de Cuatro Torres.* I, 4, 9.
395. Frontal de estilo flamenco en la Catedral de Valencia, *X.* III, 55.
396. Manga grande del Corpus de Toledo, *E. Serrano Fatigati.* XI, 4, 25.
397. La capa del Emperador Carlos V, *X.* XI, 229.
398. Tapiz romano de la Catedral de Zamora, *B. Martín Mínguez.* I, 22.
399. Las tapicerías de la Catedral de Burgos, *V. Lampérez.* V. 123.
400. La tapicería en España, *C. Fernández Duro.* XII, 209.
401. Las tapicerías de la Corona y de otras colecciones españolas, *E. Tormo.* XIV. 30, 49.
402. Los tapices góticos de Palacio, *E. Tormo.* XIV, 145.
403. Las tapicerías de Palacio de arte de transición o primer Renacimiento flamenco, *E. Tormo.* XIV, 161.
404. Los tapices de actos de los Apóstoles de la colección de los Reyes de España, *E. Tormo.* XV, 105.

405. Guadamacíes. *R. Ramírez de Arellano.* IX, 154, 191.

406. Monedas antiguas de Gades. *A. Vives.* XXI. 289.

407. Sello de Córdoba de mediados del siglo XIV, *A. Herrera.* I, 182.

408. Sello de Córdoba del siglo XIV. *R. Ramírez de Arellano.* II, 8.
409. Sello del Concejo de Zamora en el siglo XIII, *C. Fernández Duro.* II, 111.
410. Sello municipal de Guadalajara, *J. Catalina García.* II, 91.
411. Sello de D. Alfonso, Duque de Gandía, *Barón de las Cuatro Torres.* III, 53.

Orfebrería, esmaltes

412. Cálices de la Exposición histórico-europea, *J. Villa-amil y Castro.* I, 12.
413. Naves artísticas de la Exposición histórico-europea, *C. Fernández Duro.* I, 58.
414. Esmaltes, *B. Martín Mínguez.* I, 160, 174.
415. Incensario ojival florido, *B. Martín Mínguez.* II, 92.
416. Bandeja de plata del Pilar de Zaragoza, *A. Herrera.* II, 122.
417. Bandeja portuguesa, *B. Martín Mínguez.* II, 237.
418. Portapaz de Santiago de Uclés. Jarro del Pilar de Zaragoza, *E. de Leguina.* III, 19.
419. Arqueta de la Catedral de Astorga. *X.* III, 73.
420. Arqueta arábiga de Gerona. *A. Vives.* I, 99.
421. Santiago peregrino, *J. Villa-amil y Castro.* III, 212.
422. Cáliz y Patena de la Catedral de Toledo, *Vizconde de Palazuelos.* IV, 65.
423. San Vicente Ferrer, *X.* IV, 112.
424. La orfebrería sagrada en la Exposición de Ginebra de 1896, *J. Villa-amil y Castro.* V, 53.
425. El Cáliz de Perillo, *J. Rodríguez Mourelo.* V, 157.
426. Cruz del tesoro de la Catedral de Pamplona, *E. Serrano Fatigati.* X, 182.
427. Los jaeces esmaltados de la colección del Conde de Valencia de Don Juan, *J. M. Florit.* XII, 96.
428. La orfebrería sagrada y la azabachería compostelana en la Exposición de Lieja de 1905, *J. Villa-amil y Castro.* XIII, 223.
429. Cruz de la Catedral de Málaga, *P. Quintero.* XVII, 286.
430. Una obra de Juan de Arfe, *S. de la Cantolla.* XIX, 16.
431. Orfebrería gallega, *R. Balsa de la Vega.* XX, 1, 122, 153, 307.

Marfil

432. Arqueta árabe de Palencia, *A. Vives.* I, 34.
433. Báculo de marfil del siglo XIV, perteneciente al Excmo. Sr. Marqués de Monistrol, *J. de la Rada y Delgado.* I, 128.
434. La Virgen y el Niño en los brazos marfil. Propiedad de la Catedral de Toledo, *Vizconde de Palazuelos.* III, 168.
435. Virgen abridera de marfil, conservada por las Clarisas de Allariz, *J. Villa-amil y Castro.* VII, 83, 108.
436. Tríptico de marfil de la colección del señor Conde de Valencia de Don Juan, *E. Serrano Fatigati.* XI, 73.
437. Relieves en marfil del arca de San Millán de la Cogolla, *N. Sentenach.* XVI, 4.

438. La azabachería compostelana, *J. Villa-amil y Castro.* VI, 185.

Armas

439. El casco del Rey D. Jaime el Conquistador, *Barón de Cuatro Torres.* II, 69, 103.
440. La espada llamada de Alfonso VI, que se conserva en Toledo, *Barón de las Cuatro Torres.* V, 2.
441. Farol y mazas de ceremonia de la colección del Conde de Valencia de Don Juan, *E. Serrano Fatigati.* X, 241.
442. Llamadores pertenecientes a la colección del señor Conde de Valencia de Don Juan, *E. Serrano Fatigati.* XI, 2.
443. Crismeras de plomo historiado, *J. Catalina García.* III, 38.
444. Báculo y calzado del Obispo de Mondoñedo, D. Pelayo, *J. Villa-amil y Castro.* III, 165.

Varios

445. Arca del siglo XV, *X.* XII, 165.
446. Arca o baúl de probable pertenencia del Cardenal Cisneros, *M. López de Ayala.* III, 181.
447. La cama de los Reyes Católicos, *M. G. Simancas.* XI, 231.
448. Antiguo tenebrario de hierro repujado de la Catedral de Jaén, presentado en la Exposición histórico-europea, *N. Sentenach.* I, 88.
449. El grabador Barcelón, *F. Cáceres Plá.* VI, 120.
450. Encuadernaciones romanas-bizantinas, *E. de Leguina.* II, 246.

HISTORIA

Antigüedad

451. La estación prehistórica de Segóbriga, *P. Ed. Capelle.* III, 71, 117, 152, 220; V, 19, 34, 56.

452. Los [illegible] de Candelas del Serrano [illegible]. III, 149.
453. Necrópolis [illegible] de Cádiz. P. Quintero. XXII, 81, 161.
454. Necrópolis [illegible] Belmonte. P. F. Fita. I, 32.
455. Inscripciones romanas de Lara de los Infantes. P. F. Fita. I, 151.
456. [illegible] en Lorca. F. Cáceres Pla. XII, 137.

Medieval

457. Concilio nacional de Jaca en 1063. P. F. Fita. I, 129.
458. La [illegible] Lápida conmemorativa del Castillo de Tarifa. R. Amador de los Ríos. III, 17.
459. Lápida conmemorativa descubierta en Toledo. R. Amador de los Ríos. III, 11, 104.
460. Inscripción de la Capilla de Santa Catalina en Toledo. F. Cabrera. III, 74.
461. Lápida sepulcral sevillana. R. Amador de los Ríos. IV, 29.
462. Fragmento de Monumento sepulcral hallado en Guadamerza (Toledo). R. Amador de los Ríos. IV, 200.
463. Fragmento de Monumento sepulcral existente en Murcia. R. Amador de los Ríos. V, 51.
464. Inscripción sepulcral de Esquivias. R. Amador de los Ríos. V, 85.
465. Fragmento de lápida sepulcral descubierta en Lorca (Murcia). R. Amador de los Ríos. V, 128.
466. Inscripción sepulcral de un cipo recientemente hallado en Toledo. R. Amador de los Ríos. VI, 22.
467. Fragmento de cipo que se conserva en el Museo provincial de Toledo. R. Amador de los Ríos. VI, 105.
468. Fragmento de lápida sepulcral existente en Lorca. R. Amador de los Ríos. VIII, 108.
469. Escritores mozárabes toledanos. F. Pons. III, 99, 118, 138, 154, 174, 183, 215, 232; IV, 7, 38, 60, 70, 81, 102, 126, 154.
470. Recuerdos de Toledo en la Edad Media: Inscripción koránica de una viga toledana. R. Amador de los Ríos. VIII, 13.
471. Títulos nobiliarios antiguos: Los Valvasores. El Valvasor de Fora. I, 132.
472. Artistas castellanos del siglo XIII. M. G. Simancas. XIII, 8.
473. Centenario de Doña Isabel la Católica. E. Serrano Fatigati. XII, 65, 141.
474. E[illegible] de los Reyes Católicos y el primer [illegible] de España. M. G. Simancas. XII, 187.
475. Dos documentos inéditos relativos al reinado de los Reyes Católicos. E. Serrano Fatigati. XII, 193.
476. Datos interesantes referentes a la muerte de Isabel la Católica. R. Ramírez de Arellano. XII, 163.
477. Trajes civiles y militares en los días de los Reyes Católicos. N. Sentenach. XII, 143.
478. Reforma monetaria de los Reyes Católicos. A. Vives. V, 112.
479. Inventario de los cuadros, joyas y muebles de la Archiduquesa doña Margarita de Austria, Gobernadora de los Países Bajos. X. XXII, 29.

Moderna

480. Carlos V en Alcalá de Henares. M. de Foronda. IV, 26.
481. Estancia en Ávila de la Emperatriz doña Isabel durante el verano de 1531. M. de Foronda. XIII, 226.
482. D. Martín Gurrea de Aragón, Conde de Ribagorza y Duque de Villahermosa. A. Herrera. X, 3.
483. Algunas relaciones y noticias toledanas que en el siglo XVI escribía el Licenciado Sebastián de Horozco. Conde de Cedillo. XIII, 161, 202, 233.
484. Asalto de la Villa de Galera por don Juan de Austria. F. Cáceres Pla. XVI, 63.
485. Los Tercios de Lorca. F. Cáceres Pla. VI, 23.
486. Carta de Muley Zeidan al Duque de Medina Sidonia. A. Vives. II, 117.
487. Una página de la Historia de la Guerra de la Independencia. V. III, 160, 177.

Varia

488. El traje en España. V. Poleró. III, 58.
489. D. Rafael Monje, excursionista. E. García de Quevedo. VI, 169; VII, 26.
490. Investigaciones sobre la historia del ajedrez. R. Ramírez de Arellano. VII, 148, 193, 212.
491. Noticias arqueológicas. F. Belda. VII, 33.

Local

492. Origen de Oviedo. F. de Selgas. XVI, 102.
493. Origen de Avilés. F. de Selgas. XIV, 170.
494. Fueros de Avilés. F. de Selgas. XIV, 191.

495. Avila en la Edad Media, *E. Ballesteros.* V, 41.
496. Cuellar, *G. de la Torre de Trassierra* II, 199, 224, 239; IV, 4, 21, 58, 75, 86, 109, 120, 140, 157, 177, 202; V, 29, 67, 86, 102, 119, 131.
497. Vera (Apuntes históricos), *F. Cáceres Plá.* IV, 101.
498. La historia de la provincia de Andalucía de la Compañía de Jesús, del P. Martín de Roa, *R. Ramírez de Arellano.* VI, 25, 50, 78, 107, 144, 174, 197.

América

499. La prehistoria americana, *R. Alvarez Sereix.* I, 157, 171.
500. Viaje de los señores Duques de Abrantes al Santo Desierto de las Batuecas. X. VIII, 131, 145.

Historia artística

Véase el núm. 472, allí mal colocado.
501. Artistas exhumados, *R. Ramírez de Arellano.* VIII, 192, 227, 246; IX, 224, 257; X, 79, 109, 128, 158, 193, 252; XI, 16, 62, 89, 109, 135, 160, 202, 232; XII, 34.
502. De arte español: 1912, *E. Tormo.* XX, 289.
503. Nuevas del arte mejicano, *C. Fernández Duro.* XII, 135.

LITERATURA

504. El castillo de Guadamur, *J. Feliu y Codina.* I, 25.
505. El Monasterio de Piedra: Recuerdos de un viaje, *V. Balaguer.* I, 39.
506. De la huerta de Murcia, *A. Herrera.* I, 14.
507. La cruz milagrosa: Tradición hispanoamericana, *J. B. Enseñat.* I, 90
508. La copa de honor, *V. Balaguer.* I, 103.
509. Excursión a través de un libro, *J. B. Enseñat.* I, 105.
510. El autor de Dolores, *R. Gil.* II, 40.
511. El tío Zampoña, *J. B. Enseñat.* II, 94.
512. Cuento panocho, recogido por los señores Villalba y Jiménez, *P. Díaz Cassou.* II, 190.
513. Para el álbum de Alcalá de Henares, *C. Fernández Shaw.* II, 192.
514. La caja de Pandora, *E. Gaspar.* III, 5[illegible].
515. El Pan nuestro de cada día, *F. Polero.* III, 80.
516. Alcalá de Henares, *L. Cordavias.* III, 128.
517. H. Taine, poeta, *J. Menéndez Pidal.* III, 187.
518. Catalogación, *J. M. Sbarbi.* II, 235.
519. La primera vuelta al mundo: A. Sebastián Elçano, *M. de Palau.* IV, 10.
520. Estatuas, *Conde de las Navas.* IV, 43.
521. Rafael de León: Leyenda toledana, histórica, *F. Valverde.* V, 59.
522. La Maladeta, Mosén Jacinto Verdaguer, traducción del *Conde de Cedillo.* VI, 33.
523. La tumba del Condestable, *Blanca de los Ríos.* VI, 85.
524. La esposa del arquitecto (tradición toledana), *F. Valverde.* VI, 118.
525. Vanidad de vanidades, *F. Acebal.* VI, 178.
526. Boabdil en Lorca (tradición lorquina), *F. Cáceres Plá.* VII, 117.
527. A Velázquez (soneto), *J. Garnelo.* VII, 120.
528. El Cristo de Cope (tradición lorquina), *F. Cáceres Plá.* VII, 170.
529. Voltaire y Mayans, *M. Cerrino.* VII, 172.
530. Safo, *B. Vila.* VIII, 66.
531. A la Sociedad de excursiones, *A. Serrano Jover.* XII, 82.
532. Un ente singular, *Carlos Luis de Cuenca* XII, 83.
533. Una boda en Oropesa, *D. Mendizábal* XIII, 13.

CIENCIAS

534. La ciudad encantada, *F. de Botella.* I, 35.
535. La sugestión mental y la acción a distancia de los medicamentos, *Dr. Calatraveño.* I, 101.
536. Estudio biográfico de Alonso de Santacruz, *J. Rodríguez Mourelo.* I, 133.
537. Los grandes problemas de la Química contemporánea, *C. de Zuazagoitia.* II, 12.
538. Excursión a Villalba, *M. Marchamalo.* II, 101.
539. Ciencia española, *J. Rodríguez Mourelo.* III, 106, 126.
540. La Medicina de la Exposición histórica, *F. Calatraveño.* V, 12.

APENDICE AL INDICE 1.º DE MATERIAS

La Sociedad de Excursiones

[illegible]

Véanse los Indices anuales de los tomos I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XIV y XV (1).

Necrología

Véanse los Indices anuales de los tomos IV, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XIV, XVI, XVII, XIX, XXIII y XXV.

Conferencias

Véanse los Indices anuales de los tomos VII, VIII, IX, X, XXIII, XXIV y XXV.

Miscelánea, Varia, Notas

Véanse los Indices anuales de los tomos I, II, III, IV, VII, VIII, IX, X, XI, XV, XVII, XVIII, XIX, XX, XXI, XXIII, XXIV y XXV.

Retales, virutas, cizallas...

Véanse los Indices anuales de los tomos XXIII, XXIV y XXV.

Bibliografía

Véanse los Indices anuales de los tomos I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XIX, XXII, XXIII, XXIV y XXV.

Revista de Revistas

Véanse los Indices anuales de los tomos VI, VII, XXII, XXIII, XXIV y XXV.

*La Revista, además del texto y láminas de los XXV tomos, dió en forma de folletón, con los números de los años 1906 y 1907, la bella edición del libro del Sr. Sentenach, "*La Pintura en Madrid*, desde sus orígenes hasta el siglo XIX", 266 páginas del formato de la Revista, con índices especiales del texto y de la cumplidísima ilustración.*

Fuera también de la numeración de las páginas de la Revista, se repartió en el año IV (1896-97) el texto medieval y grabada la música, apenas renaciente, del Misterio dramático de Elche, *único subsistente, anual, en el mundo, desde el Concilio de Trento. Son 20 páginas, publicadas por los desvelos de D. Adolfo Herrera, y como apéndice al artículo excursionista del que fué nuestro Director.*

(1) Desde el tomo XVI, se dan las notas oficiales, aparte de la Revista; fué ello, al dejar de ser mensual y convertirse en trimestral, con el antiguo formato, pero con caja de 21 × 12 centímetros en vez de 23 × 13 centímetros. Desde la misma fecha, añadió a su título las palabras «Arte-Arqueología-Historia». La caja [illegible] dejado de ser a dos columnas, desde el año XIII (En el XII, sólo el número del centenario de Isabel la Católica, fuera a columna única, que ya alternaba a veces con las dos columnas.)

ÍNDICE DE AUTORES

Abizanda y Broto (Manuel), 341.
Acebal (Francisco), 525.
Acemel (Fr. Isidoro), 280.
Agapito y Revilla (Juan), 210.
Alcántara (Francisco), 109.
Alonso (Leonila), 369.
Alvarez (Manuel Aníbal), 124.
Alvarez Sereix (Rafael), 499.
Allendesalazar (Juan), 13, 377.
Amador de los Ríos (Rodrigo), 64, 82, 125, [illegible], 138, 197, 198, 458, 459, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 470.
Arco (Ricardo del), 237, 376.
Artiñano (Pedro M. de), 341.

Balaguer (Víctor), 70, 505, 508.
Balsa de la Vega (Rafael), 173, 431.
Ballesteros (Enrique), 495.
Becerro de Bengoa (Ricardo), 3, 207.
Belda (Francisco), 491.
Benavides (José), 91.
Benito Domínguez (Isidro de), 49.
Berenguer (Pedro A.), 32, 103, 195, 196, 231, 232, 233, 239, 248, 249, 250, 251, 252, 253.
Bosch (Pablo), 343.
Botella (Federico de), 534.
Boutelou y Soldevilla (Claudio), 387

C, 270.
Cabello y Lapiedra (Luis María), 125, 185, 208.
Cáceres Plá (Francisco), 238, 246, 304, 449, 456, 484, 485, 497, 526, 528.
Calatraveño (Fernando), 2, 105, 535, 540.
Cánovas del Castillo y Vallejo (Antonio), 28.
Cantolla (Sinforiano de la), 430.
Capelle (P. Eduardo), 451.
Catalina García (Juan), 29, 410, 443.
Cascales y Muñoz (José), 21, 96, 379, 452.
Cedillo (Conde de), 35, 39, 42, 51, 57, 194, 220, 224, 331, 332, 422, 434, 483, 522.
Cepeda (Ramón), 90.
Cerralbo (Marqués de), 344.
Cervino (Marcelo), 11, 12, 40, 529.
Ciria y Vinent (Joaquín de), 60, 74, 75, 170.
Codera (Francisco), 460.
Contreras (Evaristo). Véase Conde de la Oliva.
Contreras (Juan de), 59.
Cook (Herbert), 313.
Cordavías (Luis), 516.
Cuatro Torres (Barón de), 278, 281, 394, 411, 439, 440.
Cuenca (Carlos Luis de), 532.

Chabás (Roque), 123, 271.

Díaz Cassou (Pedro), 512.
Díaz-Jiménez (Juan Eloy), 148.
Domínguez Bordona (Jesús), 286.

Doporto Marchori (Luis), 288.

Enseñat (Juan B.), 507, 509, 511.
Escobar Prieto (Eugenio), 92.
Escolar e Iglesias (Valentín), 89.
Espín (Joaquín), 131, 229.
Feliu y Codina (José), 504.
Fernández Casanova (Adolfo), 119, 134, 135, 149, 171, 179, 210, 211, 214, 219.
Fernández Duro (Cesáreo), 333, 400, 409, 413, 503.
Fernández Shaw (Carlos), 513.
Figueroa (Marqués de), 88.
Fita (P. Fidel), 454, 455, 457.
Fiter e Inglés (José), 31.
Floriano (Antonio C.), 336.
Florit (José María), 371, 427.
Foronda (Manuel de), 20, 36, 38, 342, 480, 481,
Foxá (Conde de). Véase Valvasor de Foxá.

García Alix (Antonio), 132.
García de Pruneda (Salvador), 93, 172, 173.
García de Quevedo y Concellón (Eloy), 13, 66, 69, 163, 489.
Garnelo y Alda (José), 54, 108, 337, 527.
Gaspar (Enrique), 514.
Gestoso y Pérez (José), 321, 357.
Gil (Isidro), 218.
Gil (Ricardo), 510.
Gómez Moreno y Martínez (Manuel), 116, 175, 182, 360.
Gómez Ocaña (José), 86.
González Simancas (Manuel), 33, 34, 216, 273, 447, 472, 474.

Herrera (Adolfo), 104, 293, 407, 416, 482, 506.
Herrera y Oria (Enrique), 326.
Hinojal (Vicente), 71.

[illegible] (José [illegible]), 56, 180.

[illegible] (D. [illegible]), 338.
[illegible] y [illegible] Lozano (Alfonso), 48, 53, 55, 75, [illegible].

[illegible] y [illegible] (Vicente), 6, 26, 52, 62, 76, 115, 117, 120, 122, 145, 147, 150, 155, 156, 157, [illegible], 159, 160, 165, 166, 168, 169, 174, 178, 181, 183, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 201, 202, [illegible], 205, 20[illegible], 213, 222, 223, 226, 228, 230, 235, [illegible], 251, 268, 399.
Lazaro (Juan Bautista), 146.
[illegible] (Enrique). Véase Vega de Hoz (Barón de la).
L[illegible] (Valerian von), 358.
López de Ayala (Manuel), 85, 446.
López de Ayala (Mariano), 101.

[illegible] y Pardo (Federico), 259.
M[illegible] (Manuel), 538.
Martín y Martín (Ezequiel), 247.
Martín Mínguez (Bernardino), 398, 414, 415, 417.
Mayer (August L.), 314.
Mélida (José Ramón), 4, 107, 110, 124, 130, 177, 255, 258, 346, 348, 389, 393.
Menéndez Pidal (Juan), 517.
Mendizábal (Domingo), 533.
Morenes (Ramón de), 373.
Moreno Villa (José), 299, 329.

Navarro (Felipe Benicio), 87, 217, 221.
Navas (Conde de las), 520.

Oliva (Conde de la), 79.

P., 199, 243.
Pa[illegible] (Melchor de), 519.
P[illegible] (Vizconde de). Véase Conde de [illegible].
Peñarrubia (Fernando), 102.
Peñuelas (José), 77.
P[illegible] y de Cossío (Angel), 274.
P[illegible] (Conde de), 37, 65, 68, 81, 241, 242, 245.
Poleró (Vicente), 7, 19, 284, 285, 310, 327, 368, 488, 515.
Pons (Francisco), 469.
Puente (Gerardo de la), 5.

Quintero Atauri (Pelayo), 30, 44, 45, 97, 99, 100, 121, 298, 300, 305, 351, 354, 356, 374, 381, 382, 392, 429, 45[illegible].

R[illegible] y Delgado (Juan de Dios), 153.
R[illegible] de Arellano (Rafael), 16, 80, 81, 95, 112, 128, 296, 324, 405, 408, 476, 490, 501.
Regil (Maximiano de), 136.

Repullés y Vargas (Enrique María), 167, 234.
Reynoso (Manuel M. de), 47.
Richi (Angel), 94.
Ríos (Blanca de los), 523.
Riu y Cabanes (Ramón), 269.
Roa (P. Martín de), 498.
Rodríguez Calvo (E.), 63.
Rodríguez Mourelo (José), 425, 536, 539.
Romero de Torres (Enrique), 323.
Rubio (Fr. Germán), 280.

Sánchez Cantón (Francisco J.), 302, 308, 319.
Santa María (Ramón), 23, 24.
Sbarbi (José María), 518.
Schulz (Guillermo), 384.
Selgas (Fortunato de), 139, 140, 141, 142, 143, 144, 200, 212, 244, 492, 493, 494.
Sentenach y Cabañas (Narciso), 8, 9, 10, 22, 72, 73, 126, 129, 256, 257, 262, 277, 289, 297, 309, 318, 325, 335, 347, 349, 350, 353, 355, 356, 362, 365, 372, 377, 386, 388, 390, 437, 448, 477.
Serrano Fatigati (Enrique), 58, 67, 113, 114, 161, 162, [illegible], 225, 260, 261, [illegible], 264, 265, 266, 267, 275, 282, 283, 291, 303, 328, 330, 375, 380, 385, 396, 426, 436, 441, 442, 473.
Serrano Jover (Alfredo), 475, 531.
Simancas. Véase González Simancas (Manuel).
Simón (Francisco), 61, 118.
Sinués y Urbiola (José), 363.
Soriano (Rodrigo), 133.
Stor (A.), 306.
Suárez Bravo (Francisco), 106.

Tormo y Monzó (Elías), 14, 16, 17, 18, 25, 27, 50, 83, 227, 272, 290, 292, 294, 295, 311, 312, 315, 316, 317, 320, 322, 334, 339, 340, 352, 359, 361, 364, 370, 378, 401, 402, 403, 404, 502.
Torre de Trassierra (Gonzalo de la), 496.

Valvasor de Foxá, 471.
Valverde (Francisco), 521, 524.
Vázquez (P. Pedro), 176, 215.
Vega de Hoz (Barón de la), 383, 418, 450.
Vegue y Goldoni (Angel), 276.
Velasco (Clemente de), 41.
Vera (Francisco de Asís), 98.
Vilá (Benito), 530.
Villa-amil y Castro (José), 111, 412, 421, 424, 428, 435, 438, 444.
Vives y Escudero (Antonio), 406, 420, 432, 478, 486.

X., 15, 151, 152, 154, 2[illegible]9, 301, 307, 345, 395, 397, 419, 423, 445, 479, 487, 500.

Zuazagoitia (Cándido de), 537.

INDICE GENERAL DE LAMINAS (Y DE VIÑETAS) POR ORDEN GEOGRAFICO

OBSERVACIONES

Se numeran las láminas desde el núm. 1.001 para que desde luego las llamadas se entiendan que se refieren a lo gráfico si el número pasa de 1.000, y a lo literario si no alcanza a 1 000.

En el libro del Sr. Sentenach, LA PINTURA EN MADRID, *publicado como folletón de nuestra Revista, se dieron 23 bellas láminas y 88 no menos bellas e interesantes viñetas, todo ello en exquisitas fototipias, reproduciéndose pinturas (menos cuatro vistas) de los más ilustres artistas desde el reinado de los Reyes Católicos hasta Goya, y el arca docecentista de San Isidro a la cabeza de la serie. El hermoso libro lleva también índices especiales de las pinturas reproducidas, que no se copian aquí ni incorporamos al nuestro general, pues al fin, el volumen, donado a los suscritores del* BOLETÍN, *no es parte integrante del mismo para cuantos adquieren las colecciones retrasadas de la publicación, estando además agotado desde hace años*

MADRID

Palacio Real

1.001. El Conde Duque de Olivares. Miniatura, por *D. Velázquez*. XX, 257.
1.002. Palacio y jardines del Buen Retiro, por *J. B. del Mazo* (?). XIX, 91.
1.003. La multiplicación de los panes y peces, por *Juan de Flandes*. XXV, 279.
1.004. La mujer cananea, por *J. de Flandes*. XXV, 279.
1.005. La Transfiguración en el Tabor, por *J. de Flandes*. XXV, 281.
1.006. La Magdalena a los pies de Cristo, por *J. de Flandes*. XXV, 281.
1.007. La entrada en Jerusalem, de *Juan de Flandes* (atribuída a *Sittium*). XVII, 240.
1.008. La «Pescozada», por *J. de Flandes*. XXV, 278.
1.009. Cristo ante Pilatos, por *J. de Flandes*. XXV, 280.
1.010. Cristo libertando a los Padres del Limbo, por *J. de Flandes*. XXV, 280.
1.011. Noli me tángere, de *Juan de Flandes* (atribuída a *Sittium*). XVII, 240.
1.012. Tapiz de San Juan Bautista. XIV, 163.
1.013. Tapiz de la Virgen en el Trono. XIV, 163.

Real Armeria

1.014. *Cimera del casco llamado de Don Jaime y notas comparativas (en viñetas).* II, 69, 72 a 96, 104 a 106.
1.015. Armadura a la romana del Emperador Carlos V. II, 161.
1.016. Borgoñota y rodela del Emperador Carlos V. II, 164.
1.017. Armadura de Felipe II. II, 181.
1.018. Arnés de justa del Archiduque Carlos. II, 148.
1.019. Accesorios de la armadura de Felipe II. II, 181.
1.020. Arnés de parada del Príncipe D. Juan de Austria. II, 192.
1.021. Armadura de un lebrel. XV, 1.

Museo del Prado

1.022. Los Reyes Católicos en oración ante la Virgen. Tabla. VIII, 105.
1.023. La Santísima Trinidad, por *El Greco*. XVII, 138.
1.024. Retrato de un médico, por *El Greco*. XX, 179.
1.025. Personaje desconocido, por *El Greco*. XXIII, 95.
1.026. La Virgen, por *El Greco*. XXIII, [illegible]5.
1.027. Cristo-Piedad, por *Francisco Ribalta*. XXI, 214.

[illegible] Salva[illegible], acometida por [illegible] XIX.
[illegible]
[illegible]
[illegible] G. B[illegible]
ñeta). III, 196.
[illegible] por [illegible]
XVII, 135.
[illegible] Giron, rechazado [illegible] por *E[illegible]*
genio Caxes. XIX, 98.
[illegible] Rheinfelden por el [illegible] Feria, por [illegible]
XIX, 191.
1.033. La plaza de Constanza, socorrida por el Duque de Feria, por [illegible]
XIX, 191.
1.034. Batalla de Fleurus, por [illegible]
[illegible]. XIX, 287.
1.035. Desembarco de D. Fadrique de Toledo [illegible] de San Salvador, por *F[illegible]*
Castelo. XIX, 98.
[illegible] Las Hilanderas, por [illegible] II, 62.
1.037. La rendición de Breda, por *Velázquez.* II, 62.
1.038. La rendición de Breda, por *D. Velá[illegible]*. XIX, 287.
[illegible] Auto-retrato de *D.* [illegible]
mento). XX, 273.
1.040. Retratos ecuestres de Felipe III y su esposa, por *Velázquez.* XIX, 40.
1.041. Retratos ecuestres de Felipe IV, su esposa e hijo D. Baltasar Carlos, por *Velázquez.* XIX, 39.
1.042. D. Diego Corral y Arellano, por *D. Velázquez.* XX, 264.
1.043. El Cristo de San Plácido, por *D. Velázquez.* XXIV, 179.
1.044. Los trabajos de Hércules, 10 cuadros, [illegible]
nas). XIX, 212.
1.045. Dibujo, de *Alonso Cano.* XXIV, 192.
1.046. La liberación de Génova, socorrida [illegible] Marqués de Santa Cruz, por *A. Pereda.* XIX, 284.
1.047. La rendición de Juliers (no de Breda), por *Jusepe Leonardo.* XIX, 85.
1.048. Toma de Brisach (no de Acqui), por [illegible] Feria, por [illegible]
XIX, 85.
[illegible] Magdalena [illegible]
nez. XI, 220.
1.050. Las Inmaculadas «de Aranjuez», de «San Ildefonso» y «de medio cuerpo», por *Murillo.* XXII, 202.
1.051. La Inmaculada, por *Acisclo A. Palomino.* XXII, [illegible]
1.052. El pintor Francisco Bayeu, por *Goya.* XXI, 81.
1.053. La Virgen y el Niño, por *Antonio Románo.* XXI, 276.
1.054. Retrato de Felipe I. XXII, 136.
1.055. Retrato ecuestre del Emperador Carlos V (fragmento), por *Tiziano.* XX, 101.
1.056. Auto-retrato, por *Tiziano.* XX, 202.
1.057. La Inmaculada de San Pascual de Aranjuez, por *J. B. Tiépolo.* XXII, 214.
1.058. San Francisco de Asís, por *J. B. Tiépolo.* XXIV, 63.
1.059. La Sagrada Familia y detalle, por *B. van Orley.* XXIV, 74 y 77.
1.060. Doña Margarita Harinton, por *A. Moro.* XX, 108.
1.061. El Cardenal-Infante, por *Rubens.* XIX, 107.
1.062. Bronce Praxiteliano. X, 28.
1.063. Relieves en mármol (2 láminas). XII, 16.
1.064. Busto de doña Leonor de Austria, por *León Leoni.* XVII, 142.
1.065. *La Emperatriz doña Isabel,* por *L. Leoni (viñeta).* XVII, 144.
1.066. *Relieve de la Emperatriz,* por *L. Leoni (viñeta).* XVII, 146.
1.067. Estatua de la hermana de Carlos V, por *León Leoni.* XVII, 143.
1.068. Estatua de la Emperatriz doña Isabel de Portugal, por *León Leoni.* XVII, 144.
1.069. Grupo de Carlos V dominando el Furor (desnudo y con armadura), por *León Leoni* (2 láminas). XVII, 149.
1.070. Busto de Felipe II, por *Pompeyo Leoni.* XVII, 152.
1.071. Estatua de Felipe II, por *León y Pompeyo Leoni.* XVII, 151.
1.072. Busto del Conde-Duque de Olivares (de *G. M. Peres*). XVII, 227.
1.073. Busto de D. Juan J. de Austria (de *G. M. Peres*). XVII, 228.

Museo de Arte Moderno

1.074. Reunión en el estudio del pintor de los más notables poetas de su tiempo, por *J. M. Esquivel.* XXI, 164.
1.075. Estatua del Dante, por *J. Suñol.* XIX, 136.
1.076. Eclosión, por *M. Blay.* XIX, 272.
1.077. Nerón y Séneca, por *E. Barrón.* XIX, 260.

Museo Arqueológico Nacional

1.078. Bronces egipcios (2 láminas). VI, 194.
1.079. *Hércules y las Hespérides, desarrollo de la pintura del vaso griego, firmado por Assteas (en viñetas).* I, 87.

1.080. Arcos procedentes del palacio de Aljafería de Zaragoza. II, 50.

1.081. Tablas de Argüis, de la leyenda de San Miguel. XVII, 67.

1.082. Tabla de San Vicente, mártir. XVII, 70.

1.083. Tabla de Santo Domingo de Silos, de Daroca (Hoy comprobada obra de *Bartolomé Bermejo*). XVII, 126.

1.084. Tríptico de *Antoniazzo Romano* (2 láminas). XXI, 272 y 274

1.085. Página de los Comentarios al Apocalipsis, por S. Beato. XV, 215.

1.086. Arqueta de marfil del siglo IX. XIV, 14.

1.087. Cruz de don Fernando y doña Sancha, *y detalle (viñeta)*. XIV, 14, 15.

1.088. Inicial del Cantoral de los Reyes Católicos de Santo Tomás, de Ávila. XV, 217.

1.089. Medalla de D. Martín Gurrea de Aragón. X, 19.

Biblioteca Nacional

1.090. Miniaturas de la Biblia, de Ávila (2 láminas). V, 100.

1.091. Primera página de la Crónica general de Alfonso el Sabio, por *Jorge Inglés*. XXV, 105.

1.092. Primera página «De Vita beata», de San Agustín, por *Jorge Inglés*. XXV, 105.

1.093. Primera página de «El Fedón», de Platón, por *Jorge Inglés*. XXV, 99.

1.094. Lámina de la obra «Mujeres ilustres del siglo XV». XII, 154.

1.095. Página de un libro del siglo XV. XII, 154.

1.096. Portada del libro «Vida Cristi del Cartuxano». XII, 154.

1.097. *Dibujo de esqueleto, atribuido a G. Becerra (viñeta)*. III, 196.

1.098. Dibujos preliminares para el cuadro de Santo Domingo en Soriano, por *A. Pereda*. XXV, 22.

1.099. Retrato de Ana Mengs, por *Carmona*. XV, 13.

1.100. Grabados de la Familia Real española, por *Juan Brunetti*, dibujos de *A. Carnicero*. XXI, 207.

1.101. La familia de Carlos IV, grabado, por *Donás*. XXI, 208.

Archivo Histórico Nacional

1.102. Portada del Códice de las definiciones de la Orden de Santiago. XX, 48.

Museo de Artillería

1.103. Salón de Reinos del Buen Retiro. XIX, 27.

Real Academia de San Fernando

1.104. La Circuncisión del Señor, por *Rómulo Cincinato*. XXII, 221.

1.105. San Jerónimo Penitente, por *Luis Tristán*. XVII, 136.

1.106. Mercenario desconocido, por *F. Zurbarán*. XXI, 5.

1.107. La Reina doña Mariana de Austria, por *Velázquez* y *Mazo*. XX, 272.

1.108. Cristo crucificado, por *Alonso Cano*. XXIV, 184.

1.109. La serpiente de metal, por *J. Leonardo*. XXIII, 62.

1.110. Apostolado (12 cuadros), por *J. M. Cabezalero*. XXIII, 41, 49, 50.

1.111. La Tirana, por *Goya*. XXI, 77.

1.112. D. Leandro Fernández de Moratín, por *Goya*. XXI, 80.

1.113. Fernando VI, por *L. M. van Loo*. XXI, 67.

1.114. La Marquesa del Llano, por *A. R. Mengs*. XXI, 70.

1.115. Doña Francisca de Asis de Braganza, por *Vicente López*. XXI, 163.

1.116. Retrato de D. Vicente López, por *Bernardo López*. XXI, 165.

1.117. Retrato del grabador Carmona, por *Ana Mengs*. XV, 13.

1.118. Retrato, por *Alenza*. XIII, 214.

1.119. Crucifijo (hoy comprobado como obra de *Pompeyo Leoni*) (2 láminas). XX, 20.

1.120. San Bruno, por *M. Pereyra*. XVII, 209.

1.121. Grupo en barro de la Degollación de los Inocentes, por *J. Ginés*. XVIII, 162.

1.122. Bustos de Alfonso de Aróstegui y José Carvajal y Lancaster, por *F. de Castro*. XVIII, 65.

1.123. Bustos de D. Fernando VI y doña Bárbara de Braganza, por *F. de Castro*. XVIII, 67.

1.124. Manuel Godoy, busto en mármol, por *Juan Adán*. XXI, 208.

1.125. El pintor Vicente López, busto, por *José Piquer*. XXI, 208.

1.126. Símbolo de la Creación de la Academia, relieve, por *F. de Castro*. XVIII, 65.

1.127. La batalla del Salado, relieve, por *F. de Castro*. XVIII, 69.

1.128. Desembarco de Colón en las Indias, relieve, por *M. Álvarez*. XVIII, 72.

1.129. Sacrificio de Cal-Lirrhoe, relieve, por *D. Campeny*. XVIII, 126.

1.130. Mucio Scévola, relieve, por *D. Campeny*. XVIII, 127.

1.131. Entrada de los Reyes Católicos en Granada, relieve, por *M. Tolsa*. XVIII, 140.

[illegible] relieve, por [illegible] XVIII, [illegible].
[illegible] relieve, por *L. B*[illegible] XVIII, 142.
[illegible] relieve, por *A. B*[illegible] XVIII, 143.
[illegible] de las Ciencias, relieve, [illegible] XVIII, 145.
1.136. Alegoria de Minerva, relieve, por *F. Sanchiz.* XVIII, 148.
1.137. [illegible] el Coll[illegible] de G[illegible] vaá, relieve, por *J. Enrich.* XVIII, 150.
1.138. El Rey moro de Granada y San Fer[illegible] relieve, por [illegible] XVIII, 154.
1.139. Alegoría del nacimiento de un Príncipe, relieve, por *Cosme Velázquez.* XVIII, 155.
1.140. Moisés con las tablas de la ley, relieve, por *P. Busseau.* XVIII, 157.
1.141. Esther ante el Pharaón. Relieve, por *A. Campellani.* XVIII, 158.
1.142. Convite de Dionisio el Tirano a Damocles. Relieve, por *J. Ginés.* XVIII, 160.
1.143. Héctor y Andrómaca. Relieve, por *F.* [illegible] XVIII, 1[illegible].
1.144. Tajón, Obispo de Zaragoza. Relieve, por *L. Manjarrese.* XVIII, 271.
1.145. El paso de los discípulos de Santiago por el río Tambre. Relieve, por *A. de Chaves.* XVIII, 272.
1.146. Construcción del Puente Alcántara en Toledo. Relieve, por *J. Arias.* XVIII, 273.
1.147. El Rey D. Fernando el Magno. Relieve, por *J. Mart*[illegible] XVIII, 274.
1.148. Alegoría del nacimiento del Príncipe. Relieve, por *J. Rodríguez Díaz.* XVIII, 276.
1.149. El Pontífice concediendo un Cíngulo. Relieve, por *C. Salesa.* XVIII, 277.
1.150. El Rey Moro entrega las llaves de Jaén a San Fernando. Relieve, por *J. Guerra.* XVIII, 278.
1.151. Sacrificio de la hija de Jepté. Relieve, por *J. Piquer.* XVIII, 179.
1.152. Santa Leocadia saliendo de su sepulcro. Relieve, por *F. de Agreda.* XVIII, 288.
1.153. Julio César. Relieve, por *P. Monasterio.* XVIII, 290.
1.154. Prisión de Sansón. Relieve, por *A. Monasterio.* XVIII, 292.
1.155. Horacios y Curiáceos. Relieve, por *A. Adán.* XVIII, 294.
1.156. Las hijas del Cid. Relieve, por *R. Plugniol.* XVIII, 296.
1.157. Presentación del Rey Niño Alfonso XI. Relieve, por *P. Ponzano.* XVIII, 298.
1.158. Presentación del Rey Niño Alfonso XI. Relieve, por *S. Medina.* XVIII, 299.
1.159. El Cónsul C. Hostilio Mancino, por *P. Soraje.* XXV, 2.

Real Academia Española

1.160. Vista general. XV, 232.
1.161. Retrato de Miguel de Cervantes Saavedra, por *Juan de Jáuregui.* XIX, 156.

Real Academia de la Historia

1.162. Exterior de una puerta del tríptico de Piedra. Pinturas de 1390. XVII, 64.

Universidad

1.163. El Cardenal Cisneros. Relieve, por *Felipe Vigarni.* XXII, 134.
1.164. La Inmaculada, por *A. Pereda.* XXII, 210.
1.165. Carlos IV y su familia, por *Vicente López.* XXI, 200.

Otras Instituciones

1.166. Portada del edificio de Museos y Bibliotecas Nacionales. XV, 231.
1.167. La Inmaculada, por *Claudio Coello.* Tribunal Supremo. XXII, 211.
1.168. Escuela de Pintura, Escultura y Grabado. Las tres gracias, por *Botticelli*, copia de *J. Garnelo.* II, 58.
1.169. *Grupo que corona la fachada,* por *Barrón (viñeta).* Escuela de Minas. XIX, 259
1.170. Palacio de la «Unión y el Fénix Español». Grupo que corona la fachada, por *M. Benlliure* (3 láminas). XIX, 133.

Ayuntamiento

1.171. Dibujos, planos e interiores referentes a la Casa Ayuntamiento. XX, 232, 234, 240, 241 y 244. *Planta (viñeta).* XX, 244.
1.172. Custodia procesional, por *F. Alvarez.* XX, 249.
1.173. Cristo crucificado, por *F. Rizi.* XX, 245.
1.174. Techo del Salón de sesiones, por *A. Palomino.* XX, 246.
1.175. Frescos en el antiguo oratorio, por *A. Palomino.* XX, 246.
1.176. San Dámaso. Lienzo. XX, 248.
1.177. Alegoría de Madrid, por *Goya.* XXI, 83.

Casa Panadería

1.178. *Planta (viñeta).* XXI, 53.
1.179. Techo pintado al temple, por *Claudio Coello.* XXI, 53.

Fuentes y monumentos

1.180. Fuente de Orfeo, construida por diseño de *Rutilio Gaci.* XIII, 68.

1.181. Fuente de las Arpias, construida por diseños de *Rutilio Gaci*. XIII, 65.
1.182. Fuente de Diana. XIII, 65.
1.183. Fuente de Endimión. XIII, 68.
1.184. Felipe IV, estatua ecuestre, de *P. Tacca*. XIX, 107.
1.185. Fuente de Neptuno, por *J. P. Mena*. XVIII, 62.
1.186. Fuente de la Cibeles, por *F. Gutiérrez* y *R. Michel*. XVIII, 70.
1.187. Fuente de las Cuatro Estaciones, por *M. Alvarez*. XVIII, 74.
1.188. Monumento a Daoiz y Velarde, por *A. Solá*. XIX, 50.
1.189. Isabel de Braganza. Estatua, por *J. Alvarez*. XVIII, 170.
1.190. Estatua de Cervantes, por *A. Solá*. XIX, 50.
1.191. Obelisco del Dos de Mayo. La Constancia, por *F. E. Vallejo*. XIX, 56.
1.192. Obelisco del Dos de Mayo. La Virtud, por *S. Medina*. XIX, 56.
1.193. Parque del Retiro. Fuente de Isabel, por *J. Tomás*. XIX, 60.
1.194. Fuente que había en la Plaza de la Villa, por *J. B. Saqueti*. XX, 251.
1.195. Cementerio de San Isidro. Estatua de la Fama, por *R. Bellver*. XIX, 72.
1.196. Estatua de Rojas Clemente, por *J. Grajera*. XIX, 64.
1.197. Estatua de Mendizábal, por *J. Grajera*. XIX, 64.
1.198. Monumento a doña Isabel la Católica, por *M. Oms*. XII, 175.
1.199. El Angel Caído, por *R. Bellver*. XIX, 73.
1.200. Ministerio de Estado. Estatua de Juan Sebastián Elcano, por *R. Bellver*. XIX, 71.
1.201. Monumento de D. José Salamanca, por *J. Suñol*. XIX, 139.
1.202. Monumento a Quevedo, por *A. Querol*. XIX, 233.
1.203. Monumento a Martinez Campos, por *M. Benlliure*. XIX, 126.
1.204. Monumento al pueblo del Dos de Mayo, por *A. Marinas*. XIX, 116.
1.205. Estatua de Velázquez, por *A. Marinas*. XIX, 150.
1.206. Monumento a Cánovas, por *J. Bilbao* (2 láminas). XIX, 261.
1.207. Parque del Oeste. Monumento a Federico Rubio, por *M. Blay* (2 láminas). XIX, 270.
1.208. Calle de Atocha. Lápida del Quijote, por *L. Coullaut Valera*. XIX, 266.

Real Basilica de Atocha

1.209. Vista general. V, 28.
1.210. Sepulcro de Sagasta, por *M. Benlliure*. XIX, 132.
1.211. Sepulcro de Cánovas, por *A. Querol* (2 láminas). XIX, 271.

Catedral de la Almudena

1.212. Vista parcial de la cripta. V, 26.

Catedral de San Isidro el Real

1.213. La Soledad. Escultura, por *Gaspar Becerra*. XXI, 264.
1.214. San Esteban labrador, por *M. Pereyra*. XVII, 211.
1.215. Cristo atado a la columna, por *Morales*. XVII, 3.
1.216. La Concepción, por *José de Mora*. XVII, 221.
1.217. Retrato del Conde de Floridablanca, por *F. Goya*. XVII, 8.

San Francisco el Grande

1.218. Silleria. XV, 126.
1.219. Silleria del Paular. XV, 126.
1.220. Estatua de San Andrés, por *R. Bellver*. XIX, 74.

San Justo y Pastor (hoy San Miguel)

1.221. Grupo de la Caridad, por *Roberto Michel*. XVII, 272.
1.222. Estatua de La Fortaleza, por *R. Michel*. XXV, 4.

Las Salesas (Santa Bárbara)

1.223. Plantas y fachadas del edificio (5 láminas). XXIV, 260 a 269 y 282.
1.224. Sepulcro de la Reina doña Bárbara de Braganza, por *Juan León*. XXIV, 282.
1.225. Sepulcro de Fernando VI, por *F. Sabatini* y *Francisco Gutiérrez*. XXIV, 281.
1.226. Altar mayor, por *F. Mura*. XXIV, 271.
1.227. San Francisco Javier, por *F. Mura*. XXIV, 276.
1.228. San Francisco de Sales y Santa Juana de Chantal, por *Corrado Giaquinto*. XXIV, 272.
1.229. San Fernando recibiendo las llaves de Sevilla, por *C. J. Flipart*. XXIV, 276.
1.230. La Sagrada Familia, por *Cignaroli*. XXIV, 277.

Capilla del Obispo en San Andrés

1.231. Puerta. XII, 26.
1.232. Puertas principales. VI, 60.
1.233. Detalles de la Puerta. XVII, 53.
1.234. Retablo, por *F. Giralte*. XVII, 51.

1.235. Retablo, por *Giralte.* VI, 58.
1.236. R[illegible], por *G[illegible]te.* XII, 26.
1.237. Sepulcro de la madre de D. Gutierrez de Vargas. XII, 26.
1.238. Sepulcro del padre del Fundador. XIII, 1.
1.239. Sepulcro del Obispo Vargas. XII, 89.

Capilla de San Isidro en San Andrés

1.240. Crucifijo (hoy en Irlandeses), por *Pedro de Mena.* XVII, 218.

El Carmen

1.241. San Elias y San Juan Bautista, por *Manuel Gutiérrez.* XVII, 213.

Santa Cruz

1.242. Crucifijo y Soledad, por *S. Herrera Barnuevo.* XVII, 223.

San José

1.243. La Virgen del Rosario, escultura, por *P. Bellver.* XIX, 69.

Iglesia del barrio de Salamanca

1.244. Santa María Magdalena, estatua restaurada (hoy en la nueva iglesia de la Concepción), por *L. Piquer.* XVIII, 181.

San Jerónimo el Real

1.245. Asunto místico, por *Sánchez Coello.* XXII, 160.

Descalzas Reales

1.246. Doña Juana de Austria, por *A. Moro.* XX, 110.
1.247. Cristo yacente procesional, escultura atribuída a *Gaspar Becerra.* XX, 68.
1.248. Estatua orante de la Infanta doña Juana, por *Pompeyo Leoni.* XVII, 156.

La Encarnación

1.249. El Sagrario, con tabla de la Sagrada Familia, por *B. Luini.* XXV, 130.
1.250. San Agustín y Santa Mónica, esculturas de *Gregorio Fernández.* XVII, 207.

Santa Isabel

1.251. Crucifijo atribuído a *Alonso Cano* (hoy demostrado como obra de *Páramo*). XVII, 215.

Salesas Nuevas

1.252. Santa María Magdalena, por *Pedro de Mena.* XVII, 216.

Las Capuchinas

1.253. El Salvador, por *A. Pereda.* XXII, 59.

San Antonio de los Alemanes

1.254. San Antonio, por *M. Peregra.* XVII, 210.

Otros monumentos

1.255. Portada del Hospital de la Latina (derribada). II, 2. *La escalera derribada (viñeta).* II, 3.
1.256. *Torre de los Lujanes, antes de la restauración (viñeta).* II, 25.
1.257. *Torre de San Pedro, antes de la restauración (viñeta).* II, 23.
1.258. *Casa de los Cisneros, antes de la restauración (viñeta).* II, 24.
1.259. *Arquitectura moderna, edificios diversos (viñeta).* II, 21; XV, 188, 189, 190, 191, 227, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237.

Ateneo

1.260. D. Juan Eugenio Hartzenbusch, por *V. Palmaroli.* XXI, 167.

Instituto de Valencia de Don Juan (hoy)

1.261. Retrato (o Santa?). XI, 73.
1.262. Retrato de Quevedo, atribuido a *Velázquez.* X, 75.
1.263. Escultura policroma de Nuestra Señora. X, 121.
1.264. Efigies de Evangelistas, atribuídas a *Torrigiano.* X, 242.
1.265. Busto en bronce y piedra dura, de un magnate (del siglo XVII). XI, 97.
1.266. Objetos de azabache (2 láminas). VI, 186.
1.267. Tríptico de marfil. XI, 73.
1.268. Cerámica hispano-morisca. XXV, 160 a 166, 267 a 274.
1.269. Platos hispano-moriscos. XI, 150.
1.270. Adornos y jaeces de caballo, de los siglos XIII, XIV y XV (3 láminas). XI, 121. *Jaeces de caballos (muchas viñetas).* XII, 97.
1.271. Rodela de acero repujada, siglo XVI. XI, 121.
1.272. Tapiz flamenco de fines del siglo XV (2 láminas). XI, 49.
1.273. Llamadores del siglo XV. XI, 1.
1.274. Farol y mazas de ceremonias del siglo XV. X, 241.
1.275. Figura de porcelana. X, 217.
1.276. Grupo de porcelana del Retiro. X, 75.

Colección de D. Pablo Bosch (hoy en el Museo del Prado)

1.277. Traslación del cuerpo de Santiago el Mayor (2 láminas). XIV, 189.
1.278. La Crucifixión, cuadro de *R. van der Weyden.* X, 25.

1.279. La Virgen y el Niño, cuadro de *Quentín Metsys*. X, 1.
1.280. La Virgen y el Niño, cuadro de *Luis Morales*. VIII, 169.
1.281. La Coronación de la Virgen, cuadro de *El Greco*. VIII, 217.
1.282. Retrato del Rvdo. P. Tomás Gasco. XIII, 214.
1.283. Reverso de dos medallas de Felipe II y Felipe IV, por *Jácome Trezzo*. XIII, 61.
1.284. Medallones de *Rutilio Gaci*. XIII, 62.
1.285. Medallas conmemorativas de la tregua de los doce años, por *Rutilio Gaci*. XIII, 60.
1.286. Medalla conmemorativa de la boda de Felipe III con doña Margarita de Austria, por *Rutilio Gaci*. XIII, 60.

Colección del señor Marqués de Cerralbo

1.287. San Juan Evangelista, por *El Greco*. XXV, 17.
1.288. Retrato de personaje desconocido, por *Fr. Juan B. Maino*. XX, 182.
1.289. Santo Domingo en Soriano, por *A. Pereda*. XXV, 22.
1.290. El martirio de San Sebastián, por *J. Antolínez*. XXIII, 182.
1.291. Doña María de Henriquez y Toledo, mujer del Gran Duque de Alba, por *Tiziano*. VIII, 72.
1.292. Retrato, por *Julio Romano*. XIV, 189.
1.293. Dibujo, por *Quintín Metsys*. X, 121.
1.294. Cabeza de estudio, dibujo de *Rubens*. X, 25.
1.295. María de Médicis, por *van Dyck*. X, 97.
1.296. El pintor Adán de Coster, por *van Dyck*. XIII, 213.
1.297. Auto-retrato de *Antonio Rafael Mengs*. X, 49.
1.298. Retrato de niño (por 1600). X, 176.
1.299. Retrato de caballero. X, 150.
1.300. Retrato de dama, por *Angélica Kauffmann*. X, 2.
1.301. Dibujo (del siglo XVIII). X, 75.
1.302. Bronce encontrado en San Fernando (Cádiz). X, 49.

Colección del Sr. Lázaro Galdeano

1.303. Tríptico pintado de *Juan Hispalense*. IX, 25.
1.304. Retrato del Príncipe Don Juan, hijo de los Reyes Católicos. XX, 58.
1.305. Auto-retrato, por *Pedro Berruguete*. IX, 49.
1.306. Inmaculada, por *J. Antolínez*. XXII, 209.
1.307. La Inmaculada, por *Claudio Coello*. XXII, 211.
1.308. La Inmaculada, por *Puche*. XXII, 214.
1.309. La Inmaculada, por *L. Paret Alcázar*. XXII, 215.
1.310. Cabeza de estudio, dibujo de *Tiepolo*. X, 49.
1.311. Dibujo, por *Tiepolo*. X, 97.
1.312. Virgen de marfil. VIII, 75.
1.313. Marfiles del siglo XV. VIII, 159.
1.314. Hoja de un díptico en marfil, del siglo XV. VIII, 122.
1.315. Cruz procesional. X, 2.
1.316. Estoque bendito del 2.º Conde de Tendilla. XXV, 57.
1.317. El bautismo de Jesús, placa de cobre repujada. IX, 216.
1.318. Los fundadores de la Orden franciscana, esmalte en cobre. IX, 1.

Colección del señor Marqués de Casa Torres

1.319. Cardenal español, por *F. Zurbarán*. XXI, 6.
1.320. Fray Paravicino, por *El Greco*. XXIII, 98.
1.321. Vista de Pamplona, por *Juan B. del Mazo*. XXIII, 135.

Colección del señor Duque de Alba

1.322. D. Gabriel Murillo, por su padre *B. E. Murillo*. XXI, 4.
1.323. La Marquesa de Lazán, por *Goya*. XXI, 76.

Colección del señor Duque del Infantado Marqués de Santillana

1.324. Retrato de D. Iñigo López de Mendoza, por el *Maestro Jorge Inglés*. XV, 142.
1.325 Retrato de doña Catalina Suárez de Figueroa, por el *Maestro Jorge Inglés*. XV, 143.
1.326. Angeles llevando los Gozos de Santa María, por *Jorge Inglés*. XXV, 105.
1.327. El Marqués de la Ensenada, por *D. Amiconi*. XVII, 122.
1.328. Miniaturas. Retratos al óleo de dama, de Mañara, de Tirso y de Carreño. XVII, 288.

Colección del señor Marqués de Arcicóllar

1.329. Joyas del siglo XVI. IV, 100. *Espejo (viñeta)*. IV, 98.
1.330. Grupos en porcelana del Retiro. IV, 84.
1.331. Grupos en porcelana de Sevres. IV, 84.

Colección del General Nogués (difunto)

1.332. *Varias veneras y medallas (en viñetas)*. IV, 3, 34, 35, 36, 37.
1.333. El Emperador Carlos V. Medalla. IV, 34.

1.334. María I, Reina de Inglaterra. Medalla. IV, 34.
1.335. Felipe II, Rey de España. Medalla. IV, 34.

Colección de D. Fortunato de Selgas

1.336. Ecce Homo, por el *Divino Morales*. XVI, 2.
1.337. La Asunción, por *El Greco*. XXIV, 1.
1.338. El General Ricardos, por *Goya*. XXII, 61.

Colección del señor Marqués de Monistrol

1.339. Báculo de marfil del siglo XV (2 láminas). I, 128.
1.340. Silla de mano del siglo XVIII. III, 226.

Colección de D. Félix Boix

1.341. Carlos IV y su familia. Boceto, por *Vicente López*. XXI, 200.
1.342. Dibujos de la Familia Real, por *A. Carnicero*. XXI, 207.

Colección del Sr. Traumann

1.343. San Juan Bautista. Estatua a'abastrina del siglo XIV. XI, 12.
1.344. Ecce-Homo adorado por dos damas. Cuadro de *Mabuse*. IX, 175.
1.345. Tabla del siglo XV [flamenca]. IX, 73.
1.346. La Crucifixión, por *Antonio del Rincón*. XVI, 2.
1.347. Virgen de marfil. IX, 121.
1.348. Tallas en madera. IX, 97.

Otras colecciones

1.349. San Vicente Ferrer. Estatuita de plata. Propiedad de los Duques de Bailén. IV, 112.
1.350. San Jerónimo, por *El Greco*. Colección del señor Marqués de Castro Serna. XXIII, 99.
1.351. El Juicio final. Esmalte del siglo XV. Del señor Marqués de Valmediano. I, 162.
1.352. Retrato de doña María Luisa de Parma, por *Antón Rafael Mengs*. Propiedad de los señores Condes del Asalto. V, 136.
1.353. Estatua ecuestre del siglo XV. Hoy colección del señor Conde de las Almenas. V, 204.
1.354. San Pedro de Alcántara, por *Pedro de Mena*. De la señora Marquesa de Villadarias. VI, 141.
1.355. Dos retratos de personajes desconocidos [del siglo XVI y del XVII]. Colección de la señora Duquesa de Uceda (2 láminas). X, 176.
1.356. Tallas policromadas, por *Luisa Roldán*. Del señor Duque de T'Serclaes. XI, 146.
1.357. Retrato de doña Isabel María Díaz de Morales, por *Carreño*. Del Barón de la Vega de Hoz. XVII, 124.
1.358. La Infanta María Ana, hija de Felipe III, por *Bartolomé González*. Del Marqués de Viana. XX, 117.
1.359. La Infanta Margarita. Del señor Duque de Tamames. XXI, 16.
1.360. Santa Catalina, mártir, por *H. Yáñez de la Almedina*. Del señor Marqués de Casa Argudín. XXIII, 200.
1.361. Retrato del Marqués de Ariza, por *A. Esteve*. De la señora Marquesa de Argüeso. XXIV, 304.
1.362. Retrato del Conde de la Cimera, por *A. Esteve*. Del señor Conde de Vilches. XXIV, 305.
1.363. Retrato de D. Salvador Tavira y Acosta, por *Z. González Velázquez*. Del Marqués de Salas. XXIV, 284.
1.364. La Barbosa de los Abruzos, por *J. de Ribera*. Del señor Duque de Lerma. XXIV, 15.
1.365. Jesús bendiciendo, por *El Greco*. Del señor Duque de Parsent. XXIII, 101.
1.366. Grupo de la señora viuda de Iturbe y su hija Piedad, por *M. Blay*. XX, 32.
1.367. Medalla del 2.º Conde de Tendilla, por *N. Florentino*. Del Sr. Gómez Moreno. XXV, 60.
1.368. Cristo en la Cruz, por *F. Pacheco*. Del Sr. Gómez-Moreno. XXIV, 181.
1.369. Mosaico romano. De D. Alvaro Gil Maestre. I, 74.
1.370. Crismeras de plomo historiado. De D. Juan Catalina García. III, 58.
1.371. Arca del Cardenal Cisneros. De don Mariano López de Ayala. III, 181.
1.372. Nuestra Señora de la Antigua. De la propiedad de D. Manuel López de Ayala. IV, 56.
1.373. La Magdalena. Cuadro de *José Antolínez*. De doña Isabel López. XI, 220.
1.374. Crucifijo románico del siglo XII. De D. Félix Granda. XI, 243.
1.375. Arcón del siglo XV. Del Sr. Moreno Carbonero. XII, 165.
1.376. Retrato de J. B. Casti. Dibujo de *F. Goya*. De la señorita Adelaida Cánovas del Castillo. X, 150.
1.377. Retrato de un jesuita, por *José de Madrazo*. Propiedad de D. Ricardo Madrazo. XXIV, 312.
1.378. San Juan Bautista. Estatua alabastrina del siglo XIV. Del Sr. Sentenach. XI, 12.

1.379. Retrato del General D. José de Mazarredo, por *F. Goya*. De D. Antonio de Mazarredo. XVII, 284.
1.380. *Jinete ibérico (viñeta)*. Colección Vives. VIII, 173.
1.381. *Jinete ibérico (viñeta)*. Del Sr. Martínez de la Mata. VIII, 174.
1.382. San Bruno, recibido por el Duque de Borgoña. Tabla atribuida a *Pedro de Aponte*. De D. Rafael García de Palencia. XVII, 128.
1.383. Tríptico de *Romulo Cincinato* [en parte, una copia de *Holbein el Joven*]. III, 95.
1.384. Cristo atado a la Columna. Estatua en mármol, por *M. Angel Nacherino* (Fué del Museo de la Trinidad.) XX, 79.
1.385. Un Evangelista, por *El Greco*. XXII, 60.
1.386. Los hijos del Conde de Casa Flórez, por *Vicente López*. XXI, 162.
1.387. Trozo de un terciopelo del tiempo de los Reyes Católicos. XII, 156.
1.388. La Inmaculada, por *Luis González Velázquez*. (Antes colección Osuna.) XXII, 215.
1.389. Báculo. (Orfebrería). XII, 89.

Obras de artistas modernos

1.390. Retrato de la Fernán Caballero, por *Federico Madrazo*. XXI, 166.
1.391. La duda. Cuadro, por *José Garnelo Alda*. IV, 78.
1.392. *Un soneto de Quevedo (viñeta)*, por *Menéndez Pidal (Luis)*. V, 149.
1.393. Muerte de la Virgen. Cuadro, por *Antonio Palomo y Anaya*. III, 162.
1.394. La tarde en El Pardo, por *Juan Espina*. III, 131.
1.395. Estudios en barro, por *Antonio Alsina*. II, 142.
1.396. Busto en mármol, por *Agustín Querol*. III, 132.
1.397. Estatua de Martínez Montañés, por *Antonio Susillo*. V, 158.
1.398. Entierro de Santa Inés. Relieve, por *R. Bellver*. XIX, 70.
1.399. Andrómeda y Perseo, por *M. A. Trilles*. XX, 33.
1.400. *Relieve de Santa Eulalia (en viñeta)*, por *Barrón*. XIX, 257.
1.401. *Ulises y Euriclea (en viñeta)*, por *Ponzano*. XVIII, 304.
1.402. *Caridad romana (en viñeta)*, por *A. Solá*. XIX, 54.
1.403. Proyecto de un teatro anatómico, por el arquitecto *Peralta*. VII, 43.

Sellos, monedas

1.404. Sello de D. Alfonso, Duque de Gandía. III, 53.
1.405. Sellos de los Reyes Católicos. XII, 187.
1.406. Sello céreo de los Reyes Católicos. XII, 152.
1.407. Monedas de tipo moderno de los Reyes Católicos. V, 117.
1.408. Monedas de tipo antiguo de los Reyes Católicos. V, 117.

Retratos de puro interés iconográfico

1.409. Retrato de D. Juan Peralta y Cárceles, arquitecto. VII, 42.
1.410. *Ramón Berenguer y Sabater (viñeta)*. I, 180.
1.411. *Cristóbal Acosta (viñeta)*. V, 16.
1.412. *Príncipe Luis Fernando de Baviera (viñeta)*. V, 148.
1.413. *Lorenzo Alonso (viñeta)*. VI, 68.
1.414. *Rafael Monge (viñeta)*. VI, 171.
1.415. Grupo de 20 excursionistas: Recuerdo del almuerzo campestre de 1.º de Marzo de 1897. V, 38.
1.416. Grupo de 52 excursionistas en el X aniversario de la fundación de la Sociedad, en El Escorial. X, 94.

Facsímiles de firmas.

1.417. Firmas de pintores y artistas (4 láminas). De Arco, Arias, Arola (Julián), Valdés (en 1660), Arredondo (I.), Carreño, Castillo (A.), Herera (?), Burgos, Coello (Cl.), Collantes, *Corregio*, Escalante; Fernández (Alexo), El Mudo, García (D.), Guerrero y Tiobar (Joseph), González (Bartolomé), Goya, en 1800; Loarte (Alej.º), en 1626; Mazo, Luis (Juan); Matheo (Joseph), en 1694; Martínez Gallego (Crist.), en 1678; Melgar (Luis), en 1609; Moreno (Joseph), en 1661; Moro (A.), en 1 551; Mudo (P.º), en 1600; Muñoz (?) y Espara de la Cal, en 1621; Murillo (dos), Pacheco; en 1589 (y otra); Pantoja, en 1607 y 1605; Pereda, en 1650 (y otra); Ponce (Antonio), Ruiz Aguado (Francisco); Ribera, en 1632; Sánchez Coello, en 1580; Sevilla, Velázquez, Torre (Matías), Vargas (L.), Villandrando, Zerezo, en 1668; Zurbarán, en 1629. V, 22.
1.418. *Pompeyo Leoni (viñeta)*. XVII, 156.
1.419. *Diego Velázquez (viñeta)*. XVIII, 131.
1.420. *Juan Sánchez (viñeta)*. XVII, 11.
1.421 *Doctor Villalobos, autógrafo (viñeta)*. V, 15.
1.422. *Dancart (viñeta)*. IX, 125.
1.423. *María Luisa Roldán, en 1704 (viñeta)*. IX, 149.

1.424. [illegible] XI, 249.
1.425. [illegible] XII, 66.
1.426. [illegible] VIII, 201.
1.427. [illegible] VIII, 238.
1.428. *M.* [illegible] *de la Cruz (viñeta).* IX, 99.
1.429. *Francisco Merino (viñeta).* IX, 99.
1.430. *Rodrigo de León (viñeta).* VIII, 194.
1.431. *Sebastián de Aranda (viñeta).* VIII, 194, 234.
1.432. *Alonso Aranda (viñeta).* VIII, 194.
1.433. *Casa* [illegible] *(viñeta).* VIII, 20[illegible]

Facsímiles de miniaturas y de esculturas medievales, del Sr. Serrano Fatigati

1.434. Plantas esculpidas en España. V, 20[illegible].
1.435. Animales esculpidos. VI, 6.
1.436. Animales monstruosos y luchas esculpidas. VI, 8.
1.437. Figuras de príncipes, prelados, músicos, segadores, etc., en manuscritos de los siglos X y XI. VII, 100.
1.438. Representaciones animales en los Códices Vigilano, Emilianense y otros españoles de los siglos X y XI. VII. 105.
1.439. Figuras diversas tomadas de Códices extranjeros y españoles. VII, 8.
1.440. *Apólogos (viñetas).* VI, 18, 19, 20.
1.441. Símbolos de los Evangelistas en Códices extranjeros y españoles. VII, 8.

Madrid (Provincia)

El Pardo

1.442. Techo del Real Palacio, por *Gaspar Becerra* (5 láminas). XXI, 138, 144, 150, 152, 156.
1.443. Convento de Capuchinos. Cristo yacente, por *Gregorio Fernández*. XVII, 206.

Alcalá de Henares

1.444. *Varias notas gráficas (viñetas).* I, 165, 167, 176; IV, 18, 19.
1.445. Iglesia de la Magistral. Sepulcro de D. Alonso Carrillo, Arzobispo de Toledo. IV, 18.
1.446. Santa María. Capilla del Oidor (3 láminas). XIII, 70.
1.447. El martirio de San Esteban, por *Angelo Nardi*. Convento de las monjas Bernardas. XXIII, 58.
1.448. Archivo general central. Vista general. IV, 18.

El Escorial

1.449. Vista general del Monasterio de San Lorenzo. II, 30.
1.450. *Grupos sepulcrales de* [illegible] *Felipe II y sus deudos (en viñetas)*, por *Pompeyo Leoni*. XVII, 148, 149.
1.451. Patio de los Evangelistas. Cuatro estatuas de Evangelistas, por *J. B. Monegro*. XVII, 161.
1.452. San Miguel, por *Luisa Roldán*. XVII, 224.
1.453. Salas Capitulares. El sueño de Felipe II, por *El Greco*. XXIII, 102.
1.454. Biblioteca. El Padre Sigüenza, por *A. Sánchez Coello*. XX, 112.
1.455. [illegible] de las Cantigas del Rey Don Alfonso el Sabio. XX, 49.
1.456. Retablo de [illegible] Granjilla. X, 178.

Robledo de Chavela

1.457. *La Iglesia (viñeta).* XI, 218.

Batres

1.458. *Castillo (viñetas).* VII, 15, 16.

Guadalajara

1.459. Sello del Concejo de Guadalajara. II, 91.

Lupiana

1.460. Monasterio. Claustro. IX, 83.

Brihuega

1.461. Puerta de Cozagón. V, 1.
1.462. *San Felipe (viñeta).* I, 69.
1.463. Nuestra Señora de la Peña. I, 68.

Torija

1.464. El Castillo. I, 67.

Sigüenza

1.465. Catedral. Vista parcial. V, 161.
1.466. Capilla en la Catedral. XIV, 212.
1.467. Catedral. Sepulcro de D. Alonso Carrillo y Albornoz. XIX, 227.
1.468. — Sepulcro de D. Martín Vázquez de Arce. V, 161.
1.469. — Estatua sepulcral de D. Martín Vázquez de Arce. XIX, 228.
1.470. — Santa Librada ante Catelio y su Martirio, por *J. Pereda*. XXIV, 225.

Olmeda, Aguilar de Anguita

1.471. Excavaciones, del señor Marqués de Cerralbo (2 láminas). XXIII, 227, 230.

Cogolludo

1.472. Detalle del Palacio del Duque de Medinaceli. XXIII, 4.

Toledo

1.473. Catedral. *Planta (viñeta).* IX, 61.
1.474. — Detalles de la Puerta del Reloj (3 láminas). XII, 26. *Otros (viñeta).* XII, 27, 28, 32.
1.475. El árbol de Jessé en la Puerta de los Leones, por *Anequin Egas.* XXII, 112.
1.476. — Sillería. XV, 222.
1.477. — Detalles de la sillería (4 láminas). XIII, 1, 97.
1.478. — Estatuas sepulcrales de los Reyes Viejos, una labrada por *D. Copín de Holanda.* XXV, 106.
1.479 Estatuas sepulcrales de los Reyes Viejos, otra labrada por *Copín de Holanda.* XXV, 106.
1.480. — Capilla de Santiago o de D. Alvaro de Luna. VI, 85.
1.481. — Espolio, por *El Greco.* XXIII, 100.
1.482. — *Virgen del sagrario, libre de los postizos, el Niño, detall (en viñeta).* XI, 201.
1.483. — La Virgen con el Niño en brazos. En marfil. III, 172.
1.484. — Cáliz y patena (siglo XIII). IV, 64.
1.485. — Manga del Corpus (4 láminas). XI, 6.
1.486. — Espada llamada de Alfonso VI. V, 2.
1.487. — Nao que perteneció a la Reina doña Juana la Loca. I, 58.
1.488. *Capiteles del Cristo de la Luz (viñeta).* VIII, 217, 219.
1.489. *Capitel de San Sebastián (viñeta).* VIII, 218.
1.490. San Lúcas. Pinturas murales del siglo XV. XXIII, 265, 266.
1.491. Capilla de Santa Catalina, en San Justo. IX, 173.
1.492. — Retablo. IX, 173.
1.493. Portada del Convento de Santa Isabel. VI, 39.
1.494. Hospital de Afuera. Sepulcro del Cardenal Tavera. XVI, 235.
1.495. Iglesia de San Pedro, mártir. Sillería. XVI, 101.
1.496. Iglesia de Santa Leocadia. El Espolio, por *El Greco.* XXIV, 6.
1.497. Iglesia de Santo Tomé. El entierro del Conde de Orgaz (fragmento), por *El Greco.* XX, 177.
1.498. Colegio de Doncellas. Sepulcro del Cardenal Siliceo, por *Bellver.* XVI, 271.
1.499. Portada del Hospital de Santa Cruz. XII, 206.
1.500. Portada de la Cárcel de la Hermandad. XII, 206.
1.501. Alcázar. Lápida conmemorativa, por *A. Marinas.* XVI, 278.
1.502. *Patio de la Casa del Conde de Esteban, detall (viñeta).* III, 207.
1.503. *Cuatro vigas pintadas, historiadas mudéjares (en viñetas).* XI, 227, 228.
1.504. Museo de *El Greco.* Cristo crucificado, por *El Greco.* XXIV, 4.
1.505. — El Salvador, por *El Greco.* XXIV, 7.
1.506. — Retrato póstumo de D. Diego de Covarrubias, por *El Greco.* XXIV, 8.
1.507. Puente de San Martín. VI, 119.
1.508. Rollos y picotas de las 31 villas de Navamorcuende, Montesclaros Casarrubios, Alcabón, Puente, Yepes, Ocaña, Lillo, Cebolla, Velada, Cardiel, San Román, Fuensalida, Méntrida, Maqueda, Castil Bayuela, Ajofrín, Tembleque, Mora, Cuerva, Cabeza Mesada, Nombela, Madridejos, Almorox, Hueca, Espinoso, Navalmorales, Pelahustan, Esquivias, Mazarambroz, Malpica, Otero. XXV, 240, 265.

Illescas

1.509. Puerta de Ugena. VI, 48.
1.510. *Hospital, posada (viñeta).* VI, 43.
1.511. Imagen de Jesucristo en la Parroquia. VI, 48.
1.512. Torre de la Parroquia. VI, 42.

Talavera

1.513. Colegiata. D. Fernando de Loaisa, estatua yacente. VII, 16.

Polan

1.514. *Castillo (viñeta).* V, 98.

Cervatos

1.515. *Torre fuerte (viñeta).* V, 100.

Esquivias

1.516. *Notas varias (viñeta).* II, 128, 138.
1.517. *Madonna (viñeta).* II, 125.
1.518. *San Francisco (viñeta).* II, 127.

Guadamur

1.519. *El castillo, vistas, detall (viñeta).* I, 52.

Melque

1.520. *Planta, vista (viñeta).* XV, 194, 195, 197, 198.

Maqueda

1.521. *Castillo, planta, detall (viñeta).* III, 7, 9, 10, 11, 13, 14.
1.522. *Estatuas sepulcrales de D. Juan de Cárdenas y su esposa (viñeta).* II, 197.

Escalona

1.523. *Castillo, planta, detall (viñeta).* III, 26, 27, 29, 30.

Cuenca

1.521. Catedral. Vist[illegible] (viñetas). IX, 126, 127. XIII, 11[illegible].
1.525. — Interior. XIII, 110.
1.526. — Reja de la Capilla Mayor. XIII, 112.
1.527. — Retablo Mayor. XIII, 112.
1.528. — Sillería del Coro. XIII, 111.
1.529. — Retablo principal de la Capilla de Albornoces, por *Antonio Flores*. XXIII, 2[illegible].
1.530. — Puerta de la Sala Capitular. XIII, 143.
1.531. Fragmento encontrado en la Catedral. XVII, 199.

Uclés

1.532. Casa Maestral de Santiago. XIII, 146. *Detall. (viñetas)*. II, 185, 187.
1.533. — Aljibe. II, 184.
1.534. — Puerta principal. II, 184.
1.535. — Silla presidencial del Gran Maestre de Santiago. II, 184.

Segóbriga

1.536. Columnario romano. XIII, 146.
1.537. Cueva. Sepultura prehistórica. I, 125.
1.538. — Utensilios hallados. III, 220. *Otros (viñetas)*. I, 126, 127; III, 71, 72.

Belmonte

1.539. Castillo. 10 vistas en 3 láminas. XXV, 169 a 174 (*Planta, detall., viñetas*). XXV, 171, 176.
1.540. Colegiata. Sepulcro. XXV, 174.

Villaescusa de Haro

1.541. La iglesia. XXV, 174.

Ciudad Real

1.542. Portada de la Sinagoga. XIV, 38.
1.543. Portada de la calle del Pozo del Concejo. XIV, 38.
1.544. Prioral. Portapaz de Uclés [hoy demostrado que es obra de *Francisco Becerril*] con relieve bizantino. III, 19.

Alarcos

1.545. Ermita. Vistas exterior e interior. XIV, 47.

Avila

1.546. Vista general. V, 41.
1.547. *Puerta de San Vicente (viñeta)*. V, 42.
1.548. *Cimorro (viñeta)*. V, 45.
1.549. *Torre de San Martín (viñeta)*. V, 47.
1.550. Catedral. Trascoro (2 láminas). XVI, 239.
1.551. Iglesia de Santo Tomás (8 láminas). XII, 171.
1.552. — Sillería del Coro. IX, 90.
1.553. Estatua de San Segundo [de *J. de Juni*]. I, 29.
1.554. Retablo de las monjas de Nuestra Señora de Gracia, por *Juan Rodríguez*. XXII, 130.
1.555. *San Vicente. Sep. (detalle, viñeta)*. IX, 3.
1.556. — *Estatua-relieve románica de Santa Sabina o Cristeta (viñeta)*. IX, 11.
1.557. *Casa de Polentinos (viñeta, fotograbados grandes)*. III, 112, 113.
1.558. Museo. Estatua sepulcral del siglo XIII (de la Catedral). XXV, 107.

Arévalo

1.559. Iglesia llamada La Lugareja (2 láminas). XII, 182. *Planta, vista (viñeta)*. XII, 183, 185.

Arenas de San Pedro

1.560. Vista general del Monasterio. VI, 11[illegible].

Segovia

1.561. Catedral. Detalle de la sillería. XV, 31.
1.562. — Crucifijo de la Marquesa de Lozoya. XVI, 258.
1.563. Pórtico de San Martín. XIV, 6.
1.564. San Millán. Pórtico. VIII, 10.
1.565. — Interior: lado de la Epístola. VIII, 14.
1.566. — Interior: lado del Evangelio. VIII, 12.
1.567. San Juan de los Caballeros. XIV, 6. *Canecillos, cornisa (viñeta)*. VII, 191; IX, 60; XIV, 9.
1.568. Abside de San Lorenzo. X, 143.
1.569. *La Veracruz (port., viñetas)*. VI, [illegible].
1.570. Iglesia de Santa Cruz y su portada. XII, 207.
1.571. Monumento a Daoiz y Velarde, por *A. Marinas* (5 láminas). XIX, 1[illegible].

Santa María de Nieva

1.572. Puerta de la parroquia. VIII, 62. *Capit. (viñeta)*. VIII, 62, 64.
1.573. Claustro del antiguo convento de Dominicos. VIII, 64.

Cuéllar

1.574. Portada de San Basilio. VIII, 122.
1.575. Abside de San Basilio. VIII, 122.
1.576. Abside de San Andrés. VIII, 75.
1.577. San Esteban. Abside. VIII, 37.
1.578. — Sepulcro. VIII, 37.
1.579. *Castillo, Palacio, murallas, etc. Detall. (viñetas)*. II, 206, 232; IV, 71, 108, 158; V, 68.

1.580. *San Pedro* (*viñeta*). II, 224.
1.581. *San Francisco* (*viñeta*). II, 225.
1.582. *San Boal* (*viñeta*). IV, 7.

Sepúlveda

1.583. Iglesia de la Virgen de la Peña. Puerta. VIII, 60.
1.584. — Abside y torre. VIII, 60.
1.585. Cripta de San Justo. VIII, 53.
1.586. San Salvador. Abside y torre. VIII, 28.
1.587. — Pórtico. VIII, 30. *Port.* (*viñeta*). XIV, 7.
1.588. — Interior. VIII, 32. *Capiteles* (*viñeta*). VIII, 32.

Turégano

1.589. *Castillo iglesia. Planta, vist.* (*viñetas*). XII, 130, 131.

Losa

1.590. *Portada* (*viñeta*). III, 47.

Revenga

1.591. *Portada, capit.* (*viñetas*). III, 51, 52.

San Ildefonso

1.592. Palacio Real. II, 248.
1.593. — Tres estatuas de los jardines, por *J. Tierri*. XVII, 253.
1.594. — Dos estatuas en los jardines, por *Pitué*. XVII, 260.
1.595. — Tres estatuas en los jardines, por *R. Fremín*. XVII, 251.
1.596. — *Cibeles, estatua, por Tierri* (*viñeta*). XVII, 256.
1.597. — *Hismenia, estatua, por Fremín* (*viñeta*). XVII, 258.
1.598. — Una estatua en los jardines, por *Dumandre*. XVII, 260.
1.599. — Dos estatuas en los jardines, por *Carlier*. XVII, 249.
1.600. — Jarrones artísticos en los jardines, por *Pitué* y *Dumandre* (4 láminas). XVII, 264.

Valladolid

1.601. Nuestra Señora de la Antigua (3 láminas). XIX, 165. *Planta, secc.* (*viñeta*). XIX, 162, 164. *Torre, planta, secc., vist.* (*viñeta*). XIX, 166, 169, 170, 171.
1.602. Detalles del patio y de la puerta del Colegio de San Gregorio. XXIII, 6, 9.
1.603. Iglesia de la Magdalena. Sepulcro de D. Pedro Lagasca. XVI, 247.
1.604. Monjas cistercienses. Doña María de Molina. Estatua yacente. VII, 144.
1.605. Portacoeli. Estatuas de los Padres de D. Rodrigo de Calderón. XVI, 255.
1.606. — Estatuas orantes de D. Rodrigo Calderón y su esposa. XVI, 254.
1.607. Museo. Sillería de San Benito (2 láminas). XV, 170.
1.608. — Imagen de autor desconocido. XVI, 253.
1.609. — Paso de Semana Santa de *Gregorio Fernández*, en parte. XVI, 252.
1.610. — El Cristo de la Luz, por *Gregorio Fernández*. XVI, 252.
1.611. — La Piedad, por *Gregorio Fernández*. XVI, 251.
1.612. — Cabeza de San Pablo (talla), de *Villabrille y Ron*. VI, 134.

Simancas

1.613. Carta de Muley Zaidan al Duque de Medina Sidonia, en el Archivo. II, 117.

Tordesillas

1.614. Fachada del Palacio de Alfonso XI. XXIII, 2.

San Cebrián de Mazote

1.615. Interior de la Iglesia (2 láminas). X, 185. *Planta, secc., detall* (*viñeta*). X, 186; XVII, 192.

Bamba

1.616. *Planta, secc.* (*viñeta*). IX, 253.

San Román de Hornija

1.617. *Detall* (*viñetas*). X, 192.

Medina del Campo

1.618. Castillo de la Mota. II, 6.
1.619 El Castillo de la Mota (7 láminas). XII, 6. *Detall* (*viñeta*). X, 179; XII, 10.

La Mejorada (Olmedo)

1.620. *El monumento, plant., secc.* (*viñeta*). XI, 178, 180.

Palencia

1.621. La Catedral, *plant., vist., detall* (*viñeta*). II, 150; XIV, 66, 67, 69, 70.
1.622. — *Relicario de San Antolín* (*viñeta*). II, 152.
1.623. — Cueva de San Antolín (2 láminas). XIV, 66.
1.624. — Arqueta árabe (hoy en el Museo Arqueológico Nacional). I, 34. *Calco de la inscripción árabe* (*viñeta*). I, 35.
1.625. *San Miguel (viñeta)*. II, 153.
1.626. Dominicos. *Sepulcro de los Pozas (viñeta)*. II, 154.

San Juan de Baños

1.627. *Planta* (*viñeta*). XVII, 92.
1.628. San Juan Bautista, estatua alabastrina del siglo XIV. XI, 12.

Frómista

1.629. San Martín (siglo XI). II, 140.
1.630. Iglesia de San Martín. XII, 219.
1.631. Capiteles del Templo (2 láminas). IX, 44.
1.632. *San Miguel (viñeta)*. VIII, 115.

Villalcázar de Sirga

1.633. *El Monumento. Plant., vist. (viñeta)*. II, 140. XI, 173, 174, 175.
1.634. Infante D. Felipe. Urna sepulcral. VII, 144.
1.635. Estatua yacente. VII, 116.
1.636. Doña Leonor Rodríguez de Castro. Estatua yacente. VII, 116.
1.637. Estatua sepulcral de Sonchoz Rodriguez. XXV, 110.

Monzon de Campos

1.638. Castillo (*viñeta*). II, 134.

Moraleda de Campos

1.639. *(Viñeta)*. II, 139.

Santa Cruz de la Zarza

1.640. *Premonstratenses (viñeta)*. II, 159.

Tierra de Campos (?)

1.641. *Castillos (viñeta)*. II, 169, 177.

Carrión de los Condes

1.642. Portada de Santiago. VIII, 241. *Detall. (viñeta)*. XIV, 40.

Moarbes

1.643. Portada de la Iglesia. VIII, 241. *Detall. (viñeta)*. XIV, 40.

Paradilla

1.644. Castillo. II, 157.

Ampudia

1.645. Castillo. II, 157.

Husillos

1.646. Abadía. II, 140.

Aguilar de Campóo

1.647. Santa María la Real. *Plant., vist., detall. (viñeta)*. I, 112, 113; XVI, 216, 217, 219, 220.
1.648. El Castillo. I, 109.
1.649. Iglesia de Santa Cecilia. I, 109.

Volmir

1.650. Iglesia. XIII, 191. *Plant. (viñeta)*. XIII, 192.

Retortillo

1.651. Iglesia (3 láminas). XIII, 192. *Plant., secc. (viñeta)*. XIII, 193.

Cervatos

1.652. La Colegiata (4 láminas). XIII, 194. *Plant., secc., detall. (viñeta)*. XIII, 195 a 198.

Santander

Santillana del Mar

1.653. Colegiata (3 láminas). XVI, 68.

San Vicente de la Barquera

1.654. *Vist. (viñeta)*. XVI, 75.
1.655. Sepulcro, y puerta de la Iglesia. XVI, 76. *Sepulcro (viñeta)*. XVI, 76.

Arredondo

1.656. Interior de la Cueva de San Juan Bautista. IV, 190. *Detall. (viñeta)*. IV, 192, 193.
1.657. Peña de San Juan. IV, 190.

Santa Cruz de Castañeda

1.658. *El Monumento (viñeta)*. VIII, 116.

Udalla

1.659. *Plant., secc., vist. (viñeta)*. XIII, 230, 231, 233.

Burgos

1.660. Catedral. Ventanas del Triforium. XIV, 138.
1.661. Sillería del coro, por *Felipe Vigarni*. XXII, 182.
1.662. — Sillería. XVI, 19.
1.663. — Detalle del Trasaltar, por *Felipe Vigarni*. XXII, 268.
1.664. — Retablo de Santa Ana. [Hoy comprobado como obra de *Diego de la Cruz y Gil de Siloee.*] XV, 49.
1.665. Detalle del Retablo de Santa Ana. X, 97.
1.666. — Retablo del lado de la Epístola de la Capilla del Condestable. IX, 214.
1.667. Santa Margarita en el retablo de la Capilla del Condestable (escultura). IX, 214.
1.668. — Santa Ana en el retablo de la Capilla del Condestable (escultura). IX, 214.
1.669. — Estatuas sepulcrales de D. Miguel del Huerto y doña Uzenda. XXV, 110.
1.670. — Sepulcro del abad de San Quirce. XXII, 130.
1.671. — El Infante D. Juan de Castilla. Estatua yacente. VII, 144.
1.672. San Fernando y doña Beatriz de Suabia (esculturas). IX, 222.

1.673. Repisas policromas de la Capilla de Santa Catalina (4 láminas). XVI, 227.
1.674. *Tapiz de vicios y virtudes (viñeta)*. V, 125.
1.675. *Marcas de los tapices (viñeta)*. V, 127.
1.676. Retablo de San Nicolás de Bari. IX, 235.
1.677. Retablo en San Lesmes. IX, 238.
1.678. Iglesia de San Gil. Retablo de la Capilla de los Reyes. IX, 212.
1.679. Retablo de la Buena Mañana. X, 25.
1.680. Iglesia del barrio de la Vega. Estatuas orantes de Cristóbal Andino y su mujer. XVI, 238.

Huelgas

1.681. Santiago. Talla policromada del siglo XIII. XXV, 15.
1.682. Sillería de la Cartuja de Miraflores. XV, 29.

Palacios de Benaber

1.683. Estatuas sepulcrales de D. Garci Fernández Manrique, su esposa e hijo (2 láminas). XXV, 7 y 15.

Briviesca

1.684. Retablo del Convento de Santa Clara [atribuido a G. BECERRA]. VII, 98.

Fresdelval

1.685. Hospedería. X, 244.
1.686. Imafronte. X, 243.
1.687. Claustro y ventanas. X, 221 y 228.

Saldañuela

1.688. Palacio (6 láminas). XXIII, 262. *Plant. (viñeta)*. XXIII, 259.
1.689. Patio del Palacio. XIII, 220.

Covarrubias

1.690. Colegiata. Claustro y sepulcro. XIII, 215 y 216. *Sepulcros (en viñeta)*. XIII, 216.
1.691. — Cuadro central de un tríptico de talla. IX, 209.
1.691 bis. *Escalera en Santo Tomé (viñeta)*. XIII, 221.

Lara de los Infantes

1.692. *Estelas (viñeta)*. I, 155, 156, 157; VII, 175.

San Quirce

1.693. *Abadía (viñeta)*. VIII, 117.

Sandoval

1.694. Estatua sepulcral de D. Ponce de Minerva. XXV, 110.

San Pedro de Arlanza

1.695. El Monumento. XIII, 220.

Oña

1.696. Monasterio. Restos de tablas del retablo mayor. XXIV, 52.

Benevivere

1.697. Estatua sepulcral de D. D. de Villamayor. XXV, 110.

Olmillos

1.698. Castillo. VII, 204.

Sasamón

1.699. Portada de la Iglesia. VII, 206.

San Juan de Ortega

1.700. Monasterio. Sepulcro del Santo Fundador. III, 32. *Capiteles, ábside (viñetas)*. III, 33, 34.

Santa María del Campo

1.701. Torre de la Iglesia. VII, 208. *Vist. (viñeta)*. VII, 208.

Gamonal

1.702. Iglesia de Nuestra Señora la Antigua. XII, 211. *Plant. (viñeta)*. XII, 217.

Rodilla

1.703. Monasterio. Iglesia de Nuestra Señora del Valle. XII, 211. *Plant., vist. (viñeta)*. XII, 213.

Peñaranda de Duero

1.704. Palacio de los Condes de Miranda (3 láminas). XX, 147. *Detall. (viñeta)*. VII, 125.

Santo Domingo de Silos

1.705. Claustro del Monasterio. V, 188. *Cuatro de los relieves (en viñetas grandes)*. VIII, 184.
1.706. Detalles de los claustros (4 láminas). XIII, 215 y 216.
1.707. Capiteles. VIII, 183. *La Antigua Iglesia (en viñeta)*. VIII, 136.

Valle de Mena

1.708. Santa María de Siones (4 láminas). XXIII, 240.

San Esteban de Burceña (Mena)

1.709. *Vist., tall. (viñeta)*. XVII, 113.

Soria

1.710. *Capiteles románicos (viñeta)*. IX, 42.
1.711. Santo Tomé. Portada (2 láminas). XIV, 17. *Plant. Imafronte (viñeta)*. IX, 85 y 87.
1.712. Iglesia de San Juan de Rabanera (7 láminas). XVIII, 6 a 18. *Vist., plant.*,

[illegible] *(viñeta)*. VIII. 118. XII. 110. XVIII. 7. 10. 11. 12.

Numancia

1.713. *Monumento dedicado por el Sr. [illegible]*. XIII. 159.

Burgo de Osma

1.714. Catedral. Puerta del Crucero. XI. 169.
1.715. — Detalle de la Puerta del Crucero. XI. 169.
1.716. — Verja del Presbiterio. XI. 169.
1.717. — Retablo atribuido a *Juan de Juni*. XI. 169.
1.718. — Púlpito gótico. XI. 169.
1.719. Cuadros con restos de un tapiz (2 láminas). XI. 169.
1.720. Carta de *Juan de Arfe* al Cabildo de la Catedral. XIX. 19.

Casillas de Berlanga

1.721. Ermita de San Baudelio (4 láminas). XV. 144. *Plant., secc. (viñeta)*. XV. 145. 147.

Termes

1.722. Ruinas. Bronces ibero romanos. XIX. 176.
1.723. — Hebilla ibero romana. XIX. 188.

Clunia

1.724. *Ruinas (viñeta)*. VII, 127.

Almazán

1.725. San Miguel. *Plant., secc. (viñeta)*. IX. 32 y 34.

Santa María de Huerta

1.726. Exteriores e interiores del Monasterio (6 láminas). XI. 172. *Plant., secc., ábside, refectorio, detalle (viñeta)*. IX. 104. 105. 106. 168.

Logroño

Santo Domingo de la Calzada

1.727. Enterramientos en la Catedral. XIII. 97.

San Millán de la Cogolla

1.728. *Arcas (viñeta)*. VIII. 221.
1.729. Relieves en marfil (3 láminas). XVI. 7.
1.730. Imágenes en la Iglesia de Yuso [del siglo XVIII]. XVI. 265.

Santa María de Nájera

1.731. Sillería. XV. 170.

Calahorra

1.732. Catedral. *Plant., secc. (viñeta)*. XXII. 15. 17. 19. 20.

Ábalos

1.733. *Sillería (en viñeta)*. XV. 41.

Navarra

Pamplona

1.734. Catedral. *Portada (viñeta)*. XV. 187.
1.735. — Verja del altar mayor. VII. 180.
1.736. — Sillería. IX. 52.
1.737. — Capiteles románicos (3 láminas). VIII, 171.
1.738. — Puerta de salida al claustro. IX. 168.
1.739. — Claustro. VII. 180.
1.740. — Galerías de D. Carlos el Noble. IX. 168.
1.741. — Galería de Barbazán. IX. 166.
1.742. — Puerta de la sala llamada Preciosa. IX, 170.
1.743. — Sala Capitular. IX, 170.
1.744. — Cruz-relicario en el Tesoro. X. 182.
1.745. — Arqueta. XV, 125.
1.746. Portada de San Cernin. XIV. 136.

Roncesvalles

1.747. Imagen de la Virgen. XIV. 132.
1.748. Monumento, por *E. [illegible]*. XIX. 257.

Cirauqui

1.749. Portada de San Román. XIII. 251.

Huarte Araquil

1.750. Portada de Zamarce. XIV, 6.

Eunate

1.751. Antigua Iglesia de Templarios. XIV. 6.

[illegible]

1.752. El Monumento. *Bóvedas (viñeta)*. VIII. 144.
1.753. *Lápida (viñeta)*. XI. 107.
1.754. *Imagen de escultura (viñeta)*. XI. 108.

Oliva

1.755. Claustro del Monasterio. V, 188.

Puente la Reina

1.756. Portada de Santiago. VIII. 241.

Gazólaz

1.757. *Pórtico (viñeta)*. IX, 15; XIV. 8.

Leyre

1.758. Tímpano de la puerta de San Salvador. VIII. 241.
1.759. Tres vistas del Monasterio. XXI. 184.

Ujué

1.760. Portada de la Iglesia. VI. 118.
1.761. Imagen de la Virgen. XIV. 136.

Sangüesa

1.762. Portada de Santa Maria. XIII. 254.
1.763. Cuatro vistas: de Santa Maria y de las casas de Guenculain, Granada de Ega y Vallesantoro. XXI. 184.

Valle del Roncal

1.764. Dos vistas. XXI. 184.

Xavier

1.765. Vista del castillo. XXI, 184

Estella

1.766. Capiteles del claustro de San Pedro la Rua. IX, 18.
1.767. Portada de San Miguel. XIII, 251.
1.768. — 4 láminas. XIV. 178 y 180.

Olite

1.769. Castillo. XV. 79.
1.770. Portada de Santa María la Real. VI. 118.

Tudela

1.771. Puerta de la Colegiata. XIV, 39.
1.772. Patio de la casa del Marqués de San Adrián. Doña Juana, Infanta de Navarra. Estatua yacente. VII, 116.
1.773. *Capiteles románicos navarros (viñeta).* IX. 19 y 20.

Aragón

Huesca

1.774. Catedral. Retablo mayor, por *Damián Forment*. VII, 186.
1.775. — Retablo mayor, labrado por *D. Forment*. XXIII. 12.
1.776. — Silleria de coro, por *N. de Berázte-gui*. XXIII. 256.
1.777. — Armario de la Sacristía. Esculturas de *Miguel de Urliens*. XXIII, 187.
1.778. — Reja de la Capilla de Santa Ana, por *Arnau Guillem*. XXIII, 193.
1.779. Capiteles de San Pedro. VIII, 183. *Relieve* (*viñeta*). VIII. 255.
1.780. Palacio de la Audiencia. Escalera. Esculturas de *Miguel de Urliens*. XXIII, 187.
1.781. Museo. Tablas de San Orencio y San Pedro de Verona. Obras atribuídas a *Pedro de Aponte*. XVII, 128.
1.782. — La Visitación. Tabla del retablo de Sigena. XVII. 238.

Loarre

1.783. Castillo. IX. 224. *Plant., secc., capitel conductor.* IX. 222 y 223.

Jaca

1.784. Catedral. Tapas de libros. (Estilo romano bizantino. II. 246.
1.785. Concilio nacional en 1063. I. 129.

Santa Cruz de Serós

1.786. *El Monumento (viñeta).* VIII, 113.

San Juan de la Peña

1.787. Claustro del Monasterio. VI. 14.
1.788. Capiteles. VIII, 183. *Capiteles* (*viñeta*). VIII, 257.

Valle de Ansó.

1.789. Dos vistas. XXI. 184.

Zaragoza

1.790. La Seo. Coro. XV, 46.
1.791. — Nacimiento, Adoración de los Reyes y Circuncisión del Señor. Esmalte del siglo XV. I, 160.
1.792. — Naveta. I, 58.
1.793. Iglesia del Pilar. Regina Martirum, por *F. Goya*. XVII. 283.
1.794. — Silleria, de *E. de Obray, J. Moreto y Lobato*. XVI, 16.
1.795. — Detalle de la silleria, por *E. de Obray y J. Moreto*. XXII. 132.
1.796. — El Abrazo. Relieve por *D. Forment*. XXII. 130.
1.797. — Bandeja de plata. II, 122.
1.798. — La Anunciación, por *J. Antolinez*. XXIII, 106.
1.799. — Jarro de plata. III, 20.
1.800. Torre y ábside de la Magdalena. VII. 136.
1.801. Palacio arzobispal. Tab!as del retablo de D. Dalmau de Mur. XVII. 70.
1.802. — *Retablo de escultura de D. Dalmau de Mur (ya vendido) (en viñeta).* XVII, 73.
1.803. Museo. *Arcabás de la Aljafería (en viñetas).* II, 53.
1.804. Puerta de la Aljafería. VII, 136.
1.805. El Duque de San Carlos, por *Goya*. De la Dirección del Canal de Aragón. XXI, 82.
1.806. La Virgen de Tobed, adorada por el Rey D. Enrique II de Castilla. Colección de D. Román Vicente. XX, 51.
1.807. Colección de D. Román Vicente. La Anunciación, de *Juan Flamenco* (?). XVII. 238.
1.808. Retrato de Fray Jerónimo de Guada-

1.808. Propiedad de D. Mariano de Ena. XXII, 284.
1.809. Pinturas murales. Palacio de Sobradiel, por *Goya*. XXIII, 125.
1.810. Colección de D. Mariano Pano. Políptico de Belchite, pintura de 1439 con Imagen de la Virgen gótica. XVII, 62.
1.811. Muestra de un retablo de pinturas para Batea (Tarragona), por *T. Peliguet*. XXV, 1[illegible].

Tarazona

1.812. Exterior y portada de la Catedral. XV, 79.

Calatorao

1.813. *La pila románica de Vertabriga (viñeta)*. I, 33.

Teruel

1.814. Catedral. Retablo mayor, por *G. Yoli Villa-Mario*. XXIII, 279.
1.815. — Lauda sepulcral del propio escultor, por *G. Yoli Villa-Mario*. XXIII, 280.
1.816. Parroquia de San Pedro. Retablo mayor, por *G. Yoli Villa-Mario*. XXIII, 275.
1.817. — Retablo de los Santos Médicos, talla policromada, por *G. Yoli Villa-Mario*. XXIII, 273.
1.818. — Fragmentos del primitivo tabernáculo, por *G. Yoli Villa-Mario*. XXIII, 276.
1.819. Torre de San Martín. VII, 136.

Cella

1.820. Restos del retablo, por *G. Yoli Villa-Mario*. XXIII, 280.

Vascongadas (Vizcaya)

Bilbao

1.821. Estatua de Antonio de Trueba, por *D. Mariano Benlliure*. III, 162.
1.822. Obreros del monumento a Chavarri, por *M. Blay*. XVI, 276.

Galdácano

1.823. Iglesia de Santa María (4 láminas). XVI, 127. *Plant. (viñeta)*. XVII, 132.

Lequeitio

1.824. Retablo mayor de Santa María, por *Juan García Crial*. XVIII, 53.

Guetaria

1.825. Parroquia (4 láminas). XVIII, 193, 196, 203, 214. *Secc., detall. (viñeta)*. XVIII, 197, 198, 201.
1.826. *Plano (viñeta)*. XVIII, 192.

Zumelzuaga

1.827. Ermita de San Miguel. XVI, 212. *Plant., cost. (viñeta)*. XVI, 201.

Santa María de Yurre

1.828. *Plat., detall. (viñeta)*. XVI, 211 y 212.

Múgica

1.829. San Vicente de Ugarte. *Detall. (viñeta)*. XVI, 142 y 317.
1.830. *San Román de Múgica (viñeta)*. XVI, 146.

San Pedro de Tavira

1.831. *Plant., detall. (viñeta)*. XVI, 307 y 308.

Zenarruza

1.832. *Sepultura (viñeta)*. XVI, 215.

Cortezubi

1.833. *Pila (viñeta)*. XVI, 317.

Guipúzcoa

Deva

1.834. Claustro de la iglesia parroquial. VI, 76. *Portada (viñeta)*. VI, 75.

Alava

Vitoria

1.835. Palacio de la Provincia. San Pedro Apóstol, por *J. de Ribera*. XXIV, 20.
1.836. — San Pablo Apóstol, por *J. de Ribera*. XXIV, 21.
1.837. — Cristo crucificado, por *J. de Ribera*. XXIV, 23.

Quejana

1.838. Monasterio. Frontal y retablo de 1396, donados por el Canciller D. Pero López de Ayala. XXIV, 156 y 158.

Asturias

1.839. *Detalles de varios monumentos (viñeta)*. XVIII, 26, 27, 28, 34, 36.

Oviedo

1.840. Catedral. Retablo. X, 176.
1.841. — Sillería. XV, 85.
1.842. — *Cruz de azabache (en viñeta)*. VI, 189.
1.843. La Cámara Santa (4 láminas). XVI, 188. *Planta, sección (en viñetas)*. XVI, 190.
1.844. El Salvador. *El Monumento, planta, detalles (en viñeta)*. XVI, 171.
1.845. Ventana del ábside de San Tirso. XVI, 286. *El Monumento, planta, sección (en viñeta)*. XVI, 282.

1.846. Basílica de Santullano (5 láminas). XVI, 287.
1.847. Basílica de San Julian de los Prados (Santullano). (27 láminas). XXIV, 140.
1.848. Santullano. *El Monumento, plantas secciones, detalles (en viñetas)*. XVI, 288; XXIV, 44, 45, 101, 109, 113, 137.
1.849. La Fuente de Foncalada. XVI, 304.
1.850. El Fuerte. *Plano, vista (en viñeta)*. XVI, 289.
1.851. Palacio de Alfonso III. *Inscripción, planta y sección del pórtico (en viñeta)*. XVI, 289 y 299.
1.852. San Miguel de Lino (2 láminas). XVII, 30.
1.853. *Plantas, secciones, detalles (en viñetas)*. VIII, 85, 86, 87; IX, 38; XVII, 32, 173; XVIII, 37; XXV, 25, 29, 30.
1.854. Santa María de Naranco (4 láminas). XVII, 17.
1.855. *Plantas, secciones, detalles (en viñetas)*. IX, 36; XVII, 23, 25, 175; XXIV, 122.

Santa Cristina de Lena

1.856. *El Monumento, planta, sección, detalle (en viñetas)*. XVII, 176; XVIII, 36.

San Salvador de Valdedios

1.857. *El Monumento: planta, detalle (viñeta)*. XXIV, 99, 123.

Priesca

1.858. *El Monumento: planta (viñeta)*. XXIV, 99.

San Zaornin de Puebles

1.859. *El Monumento: planta, sección (en viñeta)*. XVI, 103.

Avilés

1.860. San Francisco. Portada. XV, 17.
1.861. — Capitel y friso. XV, 17.
1.862. Capilla de los Alas. Puerta. XV, 11.
1.863. — Altar. XV, 11.
1.864. Portada de San Nicolás. XV, 5.
1.865. Santo Tomás de Sabugo. Puerta lateral. XV, 22.
1.866. — Portada. XV, 22.
1.867. Palacio de Camposagrado. XV, 41.
1.868. Casa de Baragañas. XV, 42.

Pravia

1.869. Santianes. *El Monumento plantas, secciones, detalles (en viñetas)*. X, 8, 9, 10, 12, 13, 31, 33, 52; XVIII, 36; XXIV, 110.

Cudillero

1.870. Cuatro paisajes. XXV, 34 y 36.

Cangas de Onís

1.871. Puerta de San Pedro de Villanueva. XIV, 6.

Covadonga

1.872. Imagen de la Virgen, por *Juan Samea*. XVI, 269.
1.873. Vista general. VII, 212.

San Antolín de Bedón

1.874. Monasterio. Vista general. X, 169.

Galicia (La Coruña)

Santiago de Compostela

1.875. Catedral. *El Monumento: planta, sección o detalle (viñeta)*. X, 16, 35, 36, 38 a 42. *Vista del Norte (viñeta)*. XXI, 17.
1.876. — Pórtico de la Gloria. XIV, 133. *(Viñeta). Detalle*. IX, 62.
1.877. Cruz de oro de Carboeiro, del siglo XII. XX, 138.
1.878. San Pedro y San Juan. Estatuitas de plata. IV, 166.
1.879. — Santiago, peregrino. Estatuita argentea. III, 212.
1.880. — Busto de Santiago Alfeo, del siglo XIV. XX, 142.
1.881. — Santa María, estatua argentea del siglo XIV. XX, 144.
1.882. — San Juan Bautista, estatua argentea del siglo XV. XX, 156.
1.883. — San Andrés, estatua argentea del siglo XV. XX, 157.
1.884. — Estatuitas de plata de Santa Bárbara, Santa María Salomé y Santa Teresa, del siglo XVIII. XX, 310.
1.885. — Busto de Santa Paulina y estatuita de San Clemente, de plata, de 1552 y 1596. XX, 311.
1.886. — Cristo atado a la columna. Estatua en plata cincelada. III, 199.
1.887. El antiguo Palacio Episcopal (8 láminas). XXI, 20 a 30. *El Monumento: planta, sección (viñeta)*. XXI, 23, 24, 25.
1.888. Puerta del Hospital Real. XXIII, 5.
1.889. Convento de franciscanos. Portapaz de plata, gótico, con relieve de azabache, del siglo XV. XX, 155.
1.890. Colección de D. Ricardo Blanco Cicerón. Dos platos de plata repujada, del siglo XV. XX, 162 y 163.
1.891. — Torques de oro y otras joyas hallados en Galicia. XX, 12 y 14.
1.892. Colección de la señora Marquesa de Villaverde de Limia. Copa de plata compostelana del siglo XVI. XX, 308.

1.893. Colección particular. Pilita de plata compostelana del siglo XVIII. XX, 309.

San Salvador de Serramo

1.894. Cruz procesional del siglo XI. XX, 132.
1.895. Bronce encontrado en Ortigueira. X, 152.

Mugía

1.896. Interior de la Iglesia parroquial. XV, 161. *Planta, sección, detalle (viñeta).* XV, 162, 163.

Perillo

1.897. Cáliz y patena de la Iglesia. V, 157.

Toques

1.898. Ex-Monasterio de San Antolín. XVIII, 110.
1.899. Santa María de Cambre. *Planta, sección, vista (viñeta).* XI, 137, 138.

Noya

1.900. Santa María. *Planta, sección, detalle (viñeta).* XI, 18, 19, 23, 24.
1.901. San Julián de Moraime. *Planta, vista, portada (viñeta).* XV, 157 y 159.

Lugo

Mondoñedo

1.902. Báculo y calzado del Obispo Don Pelayo. III, 165.

Orense

1.903. Catedral. Pórtico de la Gloria. XIV, 133.
1.904. — Puerta lateral. X, 74.
1.905. — Puerta lateral. IX, 62.
1.906. — *Cruz procesional gótica (viñeta).* VI, 190.
1.907. Claustro de San Francisco. X, 76.
1.908. Cristo de cobre esmaltado, propiedad de D. Benito Fernández Alonso. IV, 168.

Allariz

1.909. *Virgen abridera, cerrada y abierta (viñeta).* VII, 109 y 110.

Monterrey

1.910. Portada de la Iglesia. XIV, 6.
1.911. Portada del Hospital de Peregrinos. XIV, 7.

Rivas de S.

1.912. Claustro del Monasterio de San Esteban. X, 97.

Pontevedra

Tuy

1.913. Catedral. *Plant. (viñeta).* XV, 77.
1.914. — Fachada lateral N. XV, 114.
1.915. — Fachada principal. XV, 95.
1.916. — Interior del pórtico. XV, 95.
1.917. — Presbiterio. XV, 116.
1.918. — Cuerpo del triforio. XV, 116.
1.919. — Galería del Claustro. XV, 114.
1.920. Iglesia de Santo Domingo. Portada del Rosario. XV, 62.
1.921. — Cabecera y hastial. XV, 60. *Planta (viñeta).* XV, 62 y 63.
1.922. San Bartolomé. *Planta (viñeta).* XV, 60.

Bayona de Galicia

1.923. Colegiata. *Plant., vistas (viñeta).* XVIII, 45, 46, 48.

León

1.924. Catedral. Portadas (5 láminas). XXII, 255 a 261.
1.925. — Puerta del centro de la fachada principal. XV, 65.
1.926. — Sillería. X, 180. *Detalle (viñetas).* XV, 56.
1.927. — Imagen de la Virgen. XIII, 1.
1.928. — Relieves en el Claustro. X, 170.
1.929. San Isidoro (12 vistas en 4 láminas). XXV, 85 a 98. *Plant., secc. (viñeta).* VIII, 225; XXV, 90 y 93.
1.930. San Marcos. Sillería [de *Guillermo Doncel*]. XV, 221.

Astorga.

1.931. Catedral. Parte alta del retablo mayor, por *Gaspar Becerra.* XXI, 117.
1.932. — Detalles del retablo mayor, de *Gaspar Becerra.* XX, 93 y 95.
1.933. — Arqueta. III, 73.

San Miguel de Escalada

1.934. Exterior e interior de la Iglesia (2 láminas). XI, 38. *Plant., secc. (viñeta).* X, 189, 190. XI, 54, 55, 61.

San Pedro de las Dueñas

1.935. Vista de la Iglesia. XII, 1. *Plant., secc. (viñeta).* XII, 3.

Zamora

1.936. *Sello de Zamora (viñeta).* II, 111.
1.937. Catedral. Tapiz de la primera mitad del siglo XV. I, 22.
1.938. Santa María la Nueva (2 láminas). XIV, 200.

Moreruela

1.939. Antiguo Monasterio cisterciense (5 láminas). XIV, 100. *Planta, signos (viñeta).* XIV, 100 y 104.

Toro

1.940. Portada de la Colegiata. XIII, 254.

Santa Marta de Tera

1.941. Iglesia (4 láminas). XVI, 82. *Plant., detall., signos (viñeta).* XIV, 201, 204, 208; XVI, 65.

San Martín de Castañeda

1.942. Estatuas sepulcrales del siglo XIV. XXV, 107.

Nave

1.943. *Detall. (viñeta).* XVII, 180, 181, 192.

Salamanca

1.944. Catedral vieja. *Sección, Torre del Gallo... (viñeta).* VIII, 137 y 139.
1.945. — Capiteles de los sepulcros encontrados en el Claustro. XI, 245.
1.946. — Sepulcros encontrados en el Claustro (3 láminas). XI, 245.
1.947. Catedral. San Miguel (2 láminas), por *J. de Flandes.* XXV, 276 y 278.
1.948. San Martín. *Detalle del monumento (viñeta).* X, 151.
1.949. San Marcos. *Plant., secc. (viñetas).* XII, 51 y 52.
1.950. Convento de Las Dueñas. El Claustro (4 láminas). XVI, 236.
1.951. Monjas de Monterrey. La Inmaculada, por *J. Ribera.* XXII, 196.
1.952. — El retablo mayor, por *Ribera, Orbetto, Domenichino* y otros dos. XXIV, 18.
1.953. San Esteban. La Inmaculada, escultura por *Gregorio Fernández.* XXII, 189.
1.954. San Juan de Sahagún, relieve de bronce por *A. Marinas.* XVI, 277.
1.955. Pacificación de los bandos, relieve de *A. Marinas.* II, 42.
1.956. Universidad. Medallón representando a los Reyes Católicos. XII, 150.
1.957. Colegio de la Vega. Capiteles. VIII, 217.
1.958. Patio de la Casa de las Conchas. XXIII, 5.
1.959. Casa de las Abarcos. XXIII, 5.

Extremadura (Cáceres)

1.960. Interior de Santa María. XIII, 30.
1.961. Aljibe árabe de la casa llamada de Las Veletas. XXV, 228. *Plant., secc. (viñeta).* XXV, 229 y 230.
1.962. *Casa mudéjar (viñeta).* XIII, 31.

Plasencia

1.963. Catedral. *Sala capitular: plant., secc., vist. (viñeta).* IX, 183, 184, 185; XIII, 36.
1.964. — Retablo y sillería. XIII, 35. *Sillería (viñeta).* XV, 49.
1.965. Escalera del Convento de San Vicente. XIII, 38.
1.966. Patio del Palacio del Marqués de Mirabel. XIII, 38.

Guadalupe

1.967. Monasterio. Sillería [de *Alejandro Carnicero*]. XVI, 92.
1.968. — Sepulcro de los Velasco, por *A. Egas.* XX, 217.
1.969. — Dibujos para el sepulcro de los Velasco, por *A. Egas.* XX, 204.
1.970. — Sepulcro del P. Illescas, por *Anequín Egas.* XX, 202.
1.971. — Recibos de Egas referentes al sepulcro de D. Fernando. XX, 220.

Montánchez

1.972. Aljibe árabe del castillo. XXV, 235. *Plant. (viñeta).* XXV, 235.

Trujillo

1.973. Aljibe árabe del castillo. XXV, 235. *Plant. (viñeta).* XXV, 236 y 237.

Badajoz

1.974. Catedral. Sillería. XV, 222.

Mérida

1.975. Puente romano sobre el río Guadiana. XIII, 23.
1.976. Teatro romano. XIII, 23.
1.977. Acueducto romano. XIII, 23.
1.978. Interior de la Iglesia de Santa Eulalia. XIII, 23.
1.979. Pilastrón del aljibe del Conventual. XIII, 24. *Detalle del aljibe (viñeta).* XIII, 26.
1.980. Monumento a Santa Eulalia. XIII, 24.
1.981. Estatuas romanas y restos visigodos. XIII, 27. *Detall. (viñeta).* XVIII, 38 y 39.

Andalucía (Sevilla)

1.982. La Giralda. VII, 136.
1.983. Catedral. Parte del gran retablo, por *Dancart.* XXII, 131.
1.984. — Sillería del coro (3 láminas) [de *Dancart* y *Nufro Sánchez*]. IX, 92 y 94. *Planta, detalle de la sillería (viñeta).* IX, 93, 111 a 117, 123, 124.
1.985. — Retrato del Chantre D. Juan de Medina, por *Luis de Vargas.* XX, 118.

1.986. — La Inmaculada, escultura por *J. Martínez Montañés*. XXII, 189.
1.987. — Sepulcro del 2.º Cardenal Mendoza, por *D. Fancelli*. XXV, 53.
1.988. — Sepulcro del Cardenal Lastra y Cuesta, por *R. Bellver*. XIX, 68.
1.989. — Sepulcro de Colón, por *Arturo Mélida*. XVI, 273.
1.990. — La Virgen de la Gracia, por *Juan Sánchez de Castro*. XV, 207.
1.991. — Calvario, cuadro de *Juan Sánchez*. XVII, 13.
1.992. — La Santísima Trinidad, por *Tristán*. XVII, 138.
1.993. — La Inmaculada, de la Sala Capitular, por *B. E. Murillo*. XXII, 202 y 204.
1.994. — San Jerónimo, penitente, por *P. Legote*. XXIV, 238.
1.995. Cartuja. Sillería. XVI, 95.
1.996. Portada de San Marcos. XIV, 12.
1.997. Portada de Santa Marina. XIV, 12.
1.998. Portada de Santa Paula. XIV, 134.
1.999. San Hermenegildo. Retrato del P. Cristóbal Suárez de Ribera (2 láminas). [Es de *Velázquez*]. XVIII, 130.
2.000. Parroquia de San Andrés. Inmaculada, escultura por *Alonso Cano*. XXII, 201.
2.001. Universidad. La Inmaculada, por *Pablo Legot*. XXII, 192.
2.002. Hospital de la Caridad. D. Miguel de Mañara, por *Valdés Leal*. XXI, 7.
2.003. Museo. La Inmaculada «grande», por *B. E. Murillo*. XXII, 204.
2.004. — Las Inmaculadas «grande», de Capuchinos y del trasaltar de Capuchinos, de *Murillo*. XXII, 202.
2.005. — Retrato de un pintor, por *El Greco*. XX, 180.
2.006. — La Inmaculada, por *J. Valdés Leal*. XXII, 208.
2.007. — Cristo crucificado, por *F. Zurbarán*. XXIV, 187.
2.008. — La Inmaculada, por *Domingo Martínez*. XXII, 215.
2.009. Mosaico italicense de Baco, encontrado en Santiponce (Sevilla). Propiedad del Sr. Ibarra. X, 4.
2.010. Retrato de un poeta, por *F. Pacheco*. Propiedad particular. XX, 119.
2.011. Retrato de Alonso Cano, por *F. Pacheco*. Propiedad particular. XX, 120.
2.012. La Infanta María Isabel, por *Goya*. Antes en el Palacio de San Telmo. XXI, 78.

Santiponce

2.013. *Triclinio, plant.* (*viñeta*). X, 19.

Utrera

2.014. Iglesia de Santa María. Sillería. XVI, 94. *Portada* (*viñeta*). X, 123.
2.015. Sillería de la parroquia de Santa María de la Mesa. X, 123.

Marchena

2.016. Fachada del Palacio de Osuna (hoy en Sevilla). XXIII, 2.

Osuna

2.017. Colegiata. Cáliz y patena. I, 12.
2.018. — Cristo de la Expiración, por *J. de Ribera*. XXIV, 237.

Lebrija

2.019. Iglesia Mayor (2 láminas). VIII, 159. *Planta y sección. Plant., detall.* (*viñeta*). VIII, 162, 164, 166, 211.

Cádiz

2.020. Catedral. Sillería. XVI, 88.
2.021. — *Sillería de la Cartuja de Jerez* (*viñeta*). XV, 221.
2.022. Monedas antiguas de Gades (10 láminas). XXI, 321. *Monedas* (*viñeta*). XXI, 303.
2.023. Necrópolis ante-romana: lúculos, plano, sarcófago antropoide, joyas, etc. XXII, 88 a 102 y 161. *Sarcófagos, plant.* (*viñeta*). XXII, 88 y 89.
2.024. Astilleros de Matagorda. III, 69.

Jerez de la Frontera

2.025. Cartuja. Fachada principal de la iglesia. IV, 50. *Detall.* (*viñeta*). IV, 50.
2.026. — Un ángulo del claustrillo. IV, 50.
2.027. — *Lauda sepulcral de Obertus de Valeto* (*viñeta*). IV, 51.

Puerto de Santa María

2.028. Iglesia y castillo de San Marcos (2 láminas). XVIII, 104 y 107. *Plant.* (*viñeta*). XVIII, 105.

Rota

2.028 bis. Iglesia parroquial. Sillería. XVI, 101.

Málaga

2.029. Catedral. Sillería, de *Pedro de Mena* (3 láminas). XII, 72.
2.030. — La Inmaculada, atribuida a *Mateo Cerezo*. XXII, 218.
2.031. — Cruz de plata. XVII, 286.
2.032. Museo. La Virgen y San Antonio de Padua, procedente del Hospital Civil, por *P. de Mena Medrano*. XXIV, 189.

Almería

2.033. Catedral. *Plant., ext., detall., viñeta*. XV. 70. 71. 72. 181.

2.034. Castillo de los Velez. Ventanas y patio. XII. 134. *Ext. viñeta*. XII. 102.

Granada

2.035. Catedral. *Portada principal, viñeta*. XV. 180.

2.036. — La Inmaculada. Vidriera labrada por *Teodor de Holanda*. XXII. 112.

2.037. — Inmaculada, lienzo, por *Alonso Cano*. XXII. 201.

2.038. — Inmaculada, escultura, por *Alonso Cano*. XXII. 201.

2.039. Capilla Real. Portada y enterramientos. XII. 168.

2.040. Catedral. Retrato del 2.º Conde de Tendilla, por *F. Vigarni*. XXV. 60.

2.041. Capilla Real. Bulto yacente de doña Isabel la Católica [por *D. Fancelli*]. XII. 168.

2.042. — Bulto yacente de D. Fernando [por *D. Fancelli*]. XII. 168.

2.043. — Sillería. XVI. 22.

2.044. San Jerónimo. La Inmaculada, centro del retablo mayor, por *Pablo de Rojas*. XXII. 181.

2.045. — Sillería. XVI. 20.

2.046. Inmaculada del Angel, escultura, por *P. de Mena Medrano*. XXII. 201.

2.047. Sacromonte. Cristo crucificado, por *J. Risueño*. XXIV, 188.

2.048. Monumento a doña Isabel la Católica [por *M. Benlliure*]. XII, 175.

2.049. Museo. La Inmaculada, por *Fr. Juan Sánchez Cotán*. XXII. 181.

2.050. Palacio Arzobispal. Cristo crucificado, por *Alonso Cano*. XXIV, 185.

2. 51. Colección de D. Fernando Contreras. Inmaculada, procedente del convento de San Diego, por *Alonso Cano*. XII. 200.

2.052. Alhambra. *Plant. y plant. de la Torre de las Infantas (viñeta)*. VIII. 5 y 6.

2.053. — Puerta del Vino. VII, 136.

2.054. — Patio de los Leones. XXIII, 5.

2.055. — Generalife. Entrada al Salón de Retratos. VII. 136.

Guadix

2.056. Catedral. *Portada (viñeta)*. XV. 181.

2.057. — Sillería de las Iglesias Parroquiales de Rota y Cabra. XVI. 100.

La Calahorra

2.058. Castillo. 14 vistas (4 láminas). XXII 8 y 22.

Córdoba

2.059. Catedral. El monumento árabe. IX. 150 y 151.

2.060. — *El monumento árabe según antiguo dibujo (viñeta)*. IX. 181.

2.061. — Coro. XVI. 98.

2.062. Museo. Cristo a la columna, por *Bartolomé Bermejo*. [También atribuido a *Alejo Fernández*]. XVI. 56.

2.063. Sello de Córdoba de mediados del siglo XIV. I. 182.

2.064. *Alcázares, plant., detall., viñeta*. XIII. 113. 115. 131. 135. XVIII. 38.

2.065. Pilas de Abluciones. De Medina Az Zahara (siglo X) y de Granada (siglo XIV). XIV. 10.

2.066. Loza de Medina Azzahra. XXV. 158.

2.067. Capiteles de Medina-Zahara. XIII. 132.

Cabra

2.068. Iglesia parroquial. Sillería. XVI, 101.

Almodóvar del Río

2.069. Castillo. Proyecto de restauración (6 láminas). XI. 199.

2.070. — Planta general de restauración. XIX. 12. *Detall. (viñeta)*. XIX. 5, 8, 9. 10.

Jaén

2.071. Catedral. Sillería. XVI. 19.

2.072. — Tenebrario. I. 88.

Baeza

2.073. Fachada del Seminario. XXIII. 4.

Canarias

Tenerife

2.074. Pico de Teide. III. 134.

Las Palmas (Gran Canaria)

2.075. Vista general. III. 136.

Murcia

2.076. Catedral. Fachada. II, 120.

2.077. — Diseño del ingeniero *Sebastián Feringan* para la fachada principal. V. 96.

2.078. — Puerta de los Apóstoles. IV, 46.

2.079. — Portada de San Fulgencio o de Cadenas. V, 74.

2.080. — Sillería [de *Rafael de León*]. V. 59. *Detall. (viñeta)*. XV, 220.

2.081. — Detalles de la capilla de los Velez. XXIII. 5. *Detall. (viñeta)*. IV. 92 y 93.

2.082. El Jesús. Dolorosa y detalle de la Oración en el Huerto, por *Salzillo*. XVI. 262.

2.083. Puerta [illegible] del puente. Trazo [illegible] *M* [illegible] *Lope*. VI, 161.
2.084. [illegible] por [illegible]. XVI, 262.
2.085. [illegible] de la Nora. San Jerón[illegible] por [illegible]. XVI, 262.

[illegible]

2.086. Castillo. XIII, 121.

Lorca

2.087. Piedra con inscripción romana. XII, 137.
2.088. Castillo. III, 230.
2.089. Trascoro de la Catedral. X, 219.
2.090. *Lápida árabe* (*viñeta*). VIII, 109.

Valencia

2.091. Catedral. Puerta del Palau. XIV, 185.
2.092. — Detalles de la puerta del Palau. VI, 196.
2.093. — Frontal flamenco. III, 55.
2.094. — Detalle de la tabla de la Adoración de los Pastores, por *H. Yáñez de la Almedina*. XXIII, 262.
2.095. — San Cosme y San Damián, por *H. de Llanos* y *H. Yáñez*. XXIII, 201.
2.096. — El Bautismo de Cristo y los Padres de la Iglesia, por *Vicente Masip*. XXIV, 230.
2.097. — San Sebastián, por *P. Orrente*. XXIV, 234.
2.098. — San Juan Bautista, por *J. Antolínez*. XXIII, 22.
2.099. Puerta de Serranos (2 láminas). XXIII, 288 y 294. *Plant.* [illegible]. XXIII, 300.
2.100. Ayuntamiento. La Inmaculada, por *J. J. de Espinosa*. XXII, 208.
2.101. Iglesia de la Compañía. La Purísima, por *Juan de Joanes*. XXII, 177.
2.102. Museo. Retrato de Fr. D. Vicente Blasco, por *Vicente López*. XXI, 210.

Puig

2.103. Santuario. Doña Margarita de Lauria, estatua yacente. VII, 144.

Sagunto

2.104. [illegible] (*viñeta*). XI, 78, 79, 81, 82.

Játiva

2.105. Iglesia de San Félix. [illegible] XI, 59. *Plant., detall.* (*viñeta*). XI, 53, 54, 55.
2.106. [illegible] XIV, 11.

Alicante

Orihuela

2.107. Museo de Santo Domingo. Santo Tomás de Aquino, confortado por los Angeles, cuadro atribuído a *Villacis*. XVIII, 248.

Cataluña (Barcelona)

2.108. Catedral. Sillería y púlpito (2 láminas). XV, 47.
2.109. — Esculturas en el claustro. X, 121.

Junqueras

2.110. Iglesia del ex Monasterio. IV, 174. *La antigua y la moderna* (*viñeta*). IV, 173 y 174.
2.111. Claustro del ex Monasterio. IV, 174.
2.112. *Templo de la Santa Familia* (*viñeta*). XV, 239 y 240.
2.113. Ayuntamiento. Fragmento de la tabla llamada La Virgen de los Concellers, por *Dalmau*. XX, 52.
2.114. Alfonso V, cuadro de *J. de Joanes*. Colección del Sr. Jordán de Urríes. XI, 30.

Vich

2.115. Catedral. Tapas del Evangelario. I, 177.

Tarrasa

2.116. *San Miguel: plant., sec., detall.* (*viñeta*). VIII, 89; X, 50 y 51.

Tarragona

2.117. Catedral. Fachada principal. VII, 184. *Capiteles del claustro* (*viñeta*). VIII, 262 y 263.
2.118. — Retablo de la capilla de los Sastres. IX, 214.
2.119. *Frontal bordado* (*en viñeta*). I, 5.

Poblet

2.120. Claustro. VII, 186.
2.121. *Plant., detall.* (*viñeta*). X, 125, 126, 127.
2.122. *Puerta Real: plant.* (*viñeta*). XXIII, 298.

Santas Creus

2.123. Claustro. IV, 118. *Vista* (*viñeta*). IV, 117.
2.124. Detalle del claustro. IV, 118.

Tortosa

2.125. Catedral. Sillería. XVI, 88.

Lérida

2.126. Catedral vieja. Puerta de los Infantes. XIV, 185.

Vallbona de las Monjas

2.127. Portada del Monasterio. XIV, 185.

Solsona

2.128. Catedral. Efigie de Nuestra Señora del Claustro. III, 93.

Gerona

2.129. Catedral. Estatua llamada de Carlomagno. II, 35. *Detalle (viñeta)*. I, 37.
2.130. — Arqueta árabe. I, 100. *Inscripciones de la arqueta (en viñetas)*. I, 99 y 100.
2.131. Iglesia de San Nicolás. IX, 189. *Plant., secc. (viñeta)*. IX, 190.

Camprodón

2.132. *San Pedro (viñeta)*. VIII, 116.
2.133. San Juan de las Abadesas. *Plant., secc. (viñeta)*. IX, 186, 187, 188.

Ripoll

2.134. Portada del Monasterio. XIV, 35. *Relieves (viñeta)*. VIII, 260; XIV, 40.
2.135. Capiteles del claustro. VIII, 181. *Capiteles (viñeta)*.

San Benito de Bages

2.136. Claustro y capiteles. VIII, 225.

Mallorca (Palma)

2.137. Baños árabes. VII, 136.
2.138. Portada de la Catedral. XV, 182.

Portugal

Lisboa

2.139. Museo. *A. Durero*. San Jerónimo. XXIV, 78.
2.140. Bandeja portuguesa del siglo XVI. II, 217.

Thomar

2.141. Ventana de la Sala Capitular. XXIII, 9.

Batalha

2.142. Puerta de Santa Cruz. XXIII, 5.
2.143. Puerta de las capillas imperfectas. XXIII, 5.

Francia

París

2.144. Louvre. Las Inmaculadas «de la Blanca» y «Soult», por *Murillo*. XXII, 202.
2.145. — *Busto de Alejandro Magno (donación de Azara), (en viñeta)*. XI, 29.
2.146. Biblioteca Nacional. Miniatura. XXIII, 102.
2.147. La Inmaculada, por *Valdés Leal*. Colección Nicolle. XXII, 207.
2.148. La Inmaculada, por *A. Pereda*. Colección del Dr. Carvallo. XXII, 210.

Saintes

2.149. Portada de Santa María de las Damas. XIV, 186.

Epernay

2.150. Sitio de los Rodas por los turcos. Tabla del siglo XV. Del Sr. Chandon de Briailles. I, 116.

[illegible]

2.151. *Dibujos (en viñetas)*. XVII, 264 y 265.
2.152. Relieve de madera tallada del beato Fr. Simón de Rojas. Venta de la colección del Sr. Schevitch. X, 246.

Toulouse

2.153. Saint Sernin. *Plant., secc. (viñeta)*. X, 16, 35, 36, 41, 42.

Italia

Florencia

2.154. Galleria degli Uffizi. Auto-retrato, por *A. Moro*. XX, 109.

Turín

2.155. Galería. Retrato ecuestre del Príncipe Tomás de Saboya, por *Van Dyck*. XIX, 107.

Roma

2.156. Santa María della Minerva. La Anunciación y la Virgen con el Niño, por *Antoniazzo Romano*. XXI, 278.
2.157. Santa Croce. Invención de la Santa Cruz, por *Antoniazzo Romano*. XXI, 270.

Nápoles

2.158. Retablo en San Severino, atribuido a *Salerno*. XI, 34.

Monreale

2.159. Catedral. Mosaicos. XXIII, 100 y 101.
2.160. Museo. *San Nicolás de Salerno (Andrea da)* (*viñeta*). XI, 33.

Inglaterra

Londres

2.161. National Gallery. La Inmaculada, por *Juan Valdés Leal*. XXII, 207.
2.162. La Cruz a cuestas, por *Francisco Ribalta*. (Antes de la colección de Mr. Richard Ford.) XV, 101.
2.163. La Inmaculada, por *P. Velázquez*. Colección del Sr. Laurie Frere. XXII, 108.
2.164. Retrato ecuestre, por *Rembrandt*. Colección de lord Cowper. XIX, 107.

2.165. [illegible] Lansdowne y Northbrook, por *Mor...* XXII, 212.
2.166. Santa Isabel de Hungría, cuadro atribuido a [illegible]. Col. de lord Barrymore. XX, 10.

Manchester

2.167. Museo. Retrato de una romana. Tabla a la encáustica del Fayum. Egipto. XXIII, 98.

Richmond

2.168. Colección Cook. San Jerónimo, por *J. M. Cabezalero*. XXIII, 40.
2.169. San Miguel y San Francisco, por *J. de Flandes*. Col. Cook. XXV, 276.
2.170. Caída de Jesús camino del Calvario. Escuela de *Fernando Gallegos*. XV, 101.
2.171. San Buenaventura, por *Juan de Valdés Leal*. XV, 101.
2.172. El Abrazo de San Joaquín y Santa Ana, por *Correa*. Col. de Sir Ch. Robinson en Swanage. XV, 101.
2.173. La Anunciación, por *Juan de Burgos*. XVI, 51.
2.174. La Sagrada Familia, por *Hern. Fernández* ?. XV, 101.

Barnard-Castle

2.175. Museo Bowes. La Oración del Huerto, por *J. Antolínez*. XXIII, 106.

Kew (Escocia)

2.176. La Dama de la Flor, por *El Greco*. Colección A. Stirling Maxwell. XXIII, 98.

Alemania, Austria

2.177. *Vistas de Munich, Colonia y el Rhin (viñeta)*. V, 149, 156, 182, 183, 186.

Berlín

2.178. Museo. La Inmaculada y su devoto el P. Mata, por *Juan de las Roelas*. XXII, 187.
2.179. Kunstgewerbe-Museum. Cerámica árabe granadina. XXV, 267 y 268.
2.180. Inmaculada (M. Thiemann), por *Murillo*. XXII, 202.

Munich

2.181. Pinacoteca. La Virgen entregando el Niño Jesús a San Antonio de Padua, por *Alonso Cano*. XXIV, 190.
2.182. El corredor de cuadros del pintor pobre, por *J. Antolínez*. XXIII, 184.
2.183. *Durero*. Retrato de Van Orley. XXIV, 78.

Dresde

2.184. Museo. *Durero*. Autorretrato. XXIV, 78.

Viena

2.185. *Vistas (viñeta)*. V, 178, 179, 180, 181, 182.
2.186. Albertina. *Durero*. San Jerónimo (dibujo). XXIV, 78.

Budapest

2.187. Museo. La Inmaculada, por *F. Zurbarán*. XXII, 199.
2.188. — La Inmaculada, por los *Polancos*. XXII, 192.
2.189. — La Inmaculada, por *J. A. Escalante*. XXII, 212.
2.190. — Desposorios místicos de Santa Rosa de Lima, cuadro atribuido a *Villacis* [*Antolínez* ?]. XVIII, 258.

Seitenstetten (Austria)

2.191. Incensario del Monasterio. II, 92.

Otras naciones

Copenhague

2.192. Museo Ny Carlsberg. Retrato de un romano. XXIII, 99.

Breda (Holanda)

2.193. Sepulcro de Enguelberto de Nassau (*viñeta*). XVI, 273.

San Petersburgo

2.194. Ermitage. Las Inmaculadas «Esquilache» y «Walpole», por *Murillo*. XXII, 202.
2.195. — La «Walpole», por *Murillo*. XXII, 206.

Grecia

2.196. Siete paisajes históricos (3 láminas), por *J. Garnelo*. XXV, 40, 45, 49.
2.197. *Vistas (viñeta)*. VI, 91, 92, 94, 95, 96, 97.

Corfú

2.198. *Frontón de templo griego arcaico (en viñeta)*. XXV, 40.

América

Nueva York

2.199. Hispanic Society. Carlos II el Hechizado, por *J. Carreño de Miranda*. XXIII, 108.
2.200. Un anticuario, estilo *Antolínez*. Colección Huntington. XXIII, 106.
2.201. Col. Ehrlich. San Juan Bautista, por *J. Antolínez*. XXIII, 105.
2.202. — El Sacamuelas, por *Antonio Puga*. XXIII, 107.

Worcester (U. S. A.)

2.203. Museo. Dama de la Corte de Felipe IV, por *Bartolomé González*. XXIII. 108.

Buenos Aires

2.204. Retablo de Santa Ana de 1503, procedente de Sinobas. Col. de D. Enrique R. Larreta. XXIV. 221.

Santiago del Estero

2.205. Monumento a San Francisco Solano, por *M. Blay*. XIX. 268.

Montevideo

2.206. Panteón de Silvestre Ochoa (detalle) por *M. Blay*. XIX. 269.

2.207. La Inmaculada, por *El Greco*. Fue de la colección Nemes. XXII. 187.

Lugar desconocido

2.208. Inmaculadas: «De Loja», «Ceriola», «Niña, de la col. Louis Philippe», y «dibujo de la col. de D. Luis Madrazo», por *Murillo*. XXII. 202.

ÍNDICE POR ORDEN SISTEMÁTICO DE LÁMINAS Y VIÑETAS

Excavaciones; lápidas

1.471, 1.536 a 1.538, 1.692, 1.722 a 1.724, 1.813, 1.891, 1.895, 2.013, 2.023, 2.087, 2.090, 2.167, 2.192.

Arquitectura: Plantas, secciones

1.171. 1.178, 1.223, 1.403, 1.473, 1.520, 1.521, 1.523, 1.524, 1.539, 1.551, 1.555, 1.579, 1.601, 1.615, 1.616, 1.619 a 1.621, 1.627, 1.647, 1.650 a 1.652, 1.659, 1.688, 1.702, 1.703, 1.707, 1.711, 1.712, 1.721, 1.725, 1.726, 1.732, 1.783, 1.823, 1.825 a 1.828, 1.843 a 1.848, 1.850, 1.851, 1.853, 1.855 a 1.859, 1.869, 1.875, 1.887, 1.896, 1.899 a 1.901, 1.913, 1.921 a 1.923, 1.929, 1.934, 1.935, 1.941, 1.944, 1.949, 1.961, 1,963, 2.019, 2.028 2,033, 2.034, 2.052, 2.064, 2.099, 2.104, 2.105, 2.118, 2.121, 2.131, 2.133, 2.153.

Puertas y portadas

1.160, 1.166, 1.223, 1.255, 1.493, 1.499, 1.500, 1.534, 1.542, 1.543, 1.569, 1.570, 1.572, 1.574, 1.583, 1.587. 1.590, 1.642. 1.643, 1.655, 1.699, 1.711, 1.714, 1.734, 1.738, 1.746, 1.749, 1.750, 1.762, 1.767, 1.768, 1.770, 1.771, 1.834, 1.860, 1.862, 1.864 a 1.866, 1.871, 1.888, 1.910, 1.911, 1.914 a 1.915, 1.920, 1.924, 1.925, 1.996 a 1.998, 2.014, 2.025, 2.039, 2.056, 2.076 a 2.079, 2.091, 2.092, 2.117, 2.126, 2.127, 2.134, 2.138, 2.142, 2.143, 2.149.

Claustros y pórticos

1.460, 1.563, 1.564, 1.573, 1.685. 1.690, 1.705 a 1.707, 1.712, 1.739 a 1.741, 1.751, 1.755, 1.756, 1.757, 1.787, 1.834, 1.876, 1.907, 1.915, 1.916, 1.950, 2.111, 2.120, 2.123, 2.124, 2.136.

Decoración arquitectónica

1.080, 1.255, 1.434 a 1.436, 1.474, 1.488, 1.489, 1.503, 1.531, 1.567, 1.570, 1.718, 1.728, 1.803, 1.804, 1.839, 1.981, 2.141.

Capiteles

1.572, 1.583, 1.631, 1.700, 1.707, 1.710, 1.737, 1.766, 1.673, 1.779, 1.788, 1.861, 1.945, 1.946, 1.957, 2.067, 2.117, 2.135, 2.136.

Monumentos religiosos

1.209, 1.212, 1.223, 1.257, 1.446, 1.449, 1.465, 1.466, 1.473, 1.480, 1.491, 1.512, 1.520, 1.524, 1.525, 1.541, 1.545, 1.548, 1.549, 1.551, 1.559, 1.563 a 1.570, 1.572, 1.574 a 1.577, 1.580 a 1.590, 1.601, 1.602, 1.615 a 1.617, 1.621, 1.622, 1.629 a 1.633, 1.640, 1.642, 1.643, 1.646, 1.647, 1.649 a 1.654, 1.658 a 1.660, 1.691 bis, 1.693, 1.695, 1.699 a 1.703, 1.705 a 1.709, 1.711, 1.712, 1.714, 1.721, 1.725. 1.726, 1.732, 1.734, 1.738 a 1.743, 1.749 a 1.752, 1.755 a 1.760, 1.766 a 1.768, 1.770, 1.771, 1.786, 1.787, 1.800, 1.812, 1.819, 1.823, 1.825 a 1.831, 1.843 a 1.848, 1.852 a 1.866, 1.869, 1.871, 1.875, 1.896, 1.898, 1.899 a 1.901, 1.903 a 1.905, 1.910, 1.913 a 1.925, 1.929, 1.934, 1.935, 1.938 a 1.941, 1.943, 1.944, 1.948, 1.949, 1.960, 1.963, 1.964, 1.965, 1.878, 1.982, 1.996 a 1.998, 2.019, 2.025, 2.026, 2.028, 2.033, 2.036, 2.056, 2.059, 2.060, 2.076 a 2.079, 2.081, 2.089, 2.104, 2.105, 2.110 a 2.112, 2.116, 2.117, 2.120 a 2.124, 2.126 a 2.127, 2.131 a 2.136, 2.138, 2.141 a 2.143, 2.149, 2.153.

Monumentos civiles

1.103, 1.160, 1.166, 1.171, 1.178, 1.259, 1.448, 1.472, 1.507, 1.592, 1.602, 1.614, 1.704, 1.780, 1.851, 1.887, 1.888, 1.911, 1.957, 1.975 a 1.977, 2.052 a 2.055, 2.064, 2.073, 2.083, 2.137.

Casas

1.256, 1.258, 1.259, 1.500, 1.502, 1.510, 1.532, 1.533, 1.557, 1.688, 1.763, 1.867, 1.868, 1.958, 1.959, 1.961, 1.962, 1.965, 1.966.

Monumentos en sitios públicos

1.180 a 1.208, 1.508, 1.713, 1.849, 1.980.

Castillos y murallas

1.458, 1.461, 1.464, 1.509, 1.514, 1.515, 1.519, 1.521, 1.523, 1.539, 1.546 a 1.548, 1.579, 1.589, 1.618, 1.619, 1.638, 1.641, 1.644, 1.645, 1.648, 1.698, 1.765, 1.769, 1.783, 1.850, 1.972, 1.973, 1.979, 2.016, 2.028, 2.034, 2.052, 2.053, 2.058, 2.069, 2.070, 2.086, 2.088, 2.099.

Retablos

1.226, 1.234 a 1.236, 1.249,. 1.456, 1.492, 1.527, 1.529, 1.664 a 1.568, 1.676 a 1.679, 1.684, 1.696, 1.717, 1.774, 1.775, 1.811, 1.814, 1.816, 1.817, 1.824, 1.838, 1.840, 1.863, 1.931, 1.932, 1.952, 1.964, 1.967, 1.983, 2.118, 2.158, 2.204.

Sillerias de coro

1.218, 1.219, 1.476, 1.477, 1.495 1.528, 1.535, 1.552, 1.561, 1.607, 1.661, 1.662, 1.682, 1.731, 1.733, 1.736, 1.776, 1.790, 1.794, 1.795, 1.841, 1.926, 1.930, 1.964, 1.974, 1.984, 1.995, 2.014 a 2.021, 2.028 bis, 2.029, 2.043, 2.045, 2.057, 2.061, 2.068, 2.071, 2 080, 2.108, 2.125.

Pilas

1.833, 2.065, 2.106.

Sepulturas y estatuas sepulcrales

1.195, 1.210, 1.211, 1.224, 1.225, 1.237 a 1.239, 1.248, 1.445, 1.450, 1.467, 1.468, 1.469, 1.478, 1.480, 1.494, 1.498, 1.513, 1.522, 1.540, 1.558, 1.561, 1.578, 1.603 a 1.606, 1.626, 1.634 a 1.637, 1.655. 1.669 a 1.671, 1.680, 1.683, 1.690, 1.692, 1.694, 1.697, 1.700, 1.727, 1.772, 1.815, 1.832, 1.928, 1.942, 1.945, 1.946, 1.968 a 1.971, 1.987 a 1.989, 2.027, 2.039, 2.103, 2.193, 2.206.

Escultura antigua

1.062, 1.063, 1.078, 1.722, 1.981, 2.145, 2.198.

Escultura medieval (Véase «Marfiles...)

1.263, 1.343, 1.348, 1.349, 1.353, 1.378, 1.463, 1.467, 1.468, 1.469, 1.475, 1.478, 1.482, 1.483, 1.511, 1.544, 1.556, 1.558, 1.604, 1.628, 1.656, 1.663 a 1.673, 1.676 a 1.679, 1.681, 1.683, 1.691, 1.697 a 1.708, 1.714, 1.715, 1.737, 1.738, 1.742, 1.743, 1.746, 1.747, 1.754, 1.756, 1.758, 1.760 a 1.762, 1.766 a 1.768, 1.770 a 1.773, 1.779, 1.801, 1.824, 1.834, 1.840, 1.843. 1.876, 1.878 a 1.883, 1.903 a 1.905, 1.909, 1.910, 1.911, 1.916, 1.924, 1.925, 1.927, 1.928, 1.940 a 1.942, 1.983, 2.103, 2.106, 2.109, 2.118, 2.128. 2.129, 2.134.

Escultura anónima, Edad moderna

(Véase «Porcelana»...)

1.231 a 1.233, 1.237 a 1.239, 1.265, 1.513, 1.517, 1.518, 1.522, 1.527, 1.530, 1.562, 1.603, 1.605, 1.606, 1.608, 1.609, 1.680, 1.684, 1.730, 1.956, 1.987. 2.152. 2.193.

Escultura de autores conocidos

(Véanse al Indice 5.º)

1.064 a 1.073, 1.075 a 1.077, 1.119 a 1.159, 1.163, 1.169, 1.170, 1.180, 1.181, 1.184 a 1.208, 1.210, 1.211, 1.213 a 1.216, 1.220 a 1.222, 1.224, 1.225, 1.234 a 1.236, 1.240 a 1.244, 1.247, 1.248, 1.250 a 1.252, 1.254, 1.264, 1.354, 1.356, 1.366, 1.384, 1.395 a 1.402, 1.443, 1.450 a 1.452, 1.475, 1.478, 1.494, 1.498, 1.501, 1.550, 1.553, 1.554, 1.571, 1.593 a 1.600, 1.609 a 1.612, [illegible], 1.663, 1.664, 1.717, 1.718, 1.774, 1.775, 1.780, 1.811 a 1.818, 1.820 a 1.822, 1.872, 1.884 a 1.886, 1.931, 1.932, 1.953 a 1.955, 1.967 a 1.971, 1.986, 1.988, 1.989, 2.000, 2.020, 2.032, 2.038, 2.040 a 2.042, 2.044, 2.046 a 2.048, 2.082, 2.084, 2.085, 2.105, 2.206.

Pintura antigua

1.079, 2.167, 2.192.

Pintura medieval

1.022, 1.081 a 1.084, 1.261, 1.277, 1.298, 1.299, 1.303, 1.304, 1.305, 1.324 a 1.326, 1.345, 1.346, 1.355, 1.359, 1.372, 1.382, 1.490, 1.503, 1.696, 1.721, 1.781, 1.782, 1.806, 1.807, 1.810, 1.838, 1.847, 1.929, 1.947, 1.990, 1.991, 2.062, 2.150, 2.158, 2.204.

Pintura anónima, Edad moderna

1.176, 1.282, 1.328, 1.492, 1808.

Cuadros y frescos de autores conocidos

(Véanse al Indice núm. 5.º)

1.001 a 1.011, 1.023 a 1.061, 1.071, 1.083, 1.084, 1.104 a 1.118, 1.161, 1.164, 1.165, 1.167, 1.168, 1.173 a 1.175, 1.177, 1.179, 1.215, 1.217, 1.226 a 1.230, 1.245, 1.246, 1.249, 1.253, 1.260, 1.262, 1.278 a 1.281, 1.287 a 1.292, 1.295 a 1.297, 1.300, 1.303, 1.305, 1.306 a 1.309, 1.319 a 1.327, 1.336 a 1.338, 1.341, 1.344, 1.346, 1.350, 1.352, 1.357 a 1.358, 1.360 a 1.365, 1.368, 1.372, 1.373, 1.379, 1.382, 1.383, 1.385, 1.386, 1.388, 1.390 a 1.394, 1.442, 1.447, 1.453, 1.454, 1.456, 1.470, 1.481, 1.496, 1.497, 1.504 a 1.506, 1.793, 1.798, 1.805, 1.809, 1.835 a 1.837, 1.947, 1.951, 1.952, 1.985, 1.990 a 1.994, 1.999, 2.001 a 2.008, 2.010 a 2.012, 2.018, 2.030, 2.037, 2.049 a 2.051, 2.094 a 2.098, 2.100 a 2.102, 2.107, 2.113, 2.114, 2.139, 2.144, 2.147, 2.148, 2.154 a 2.158, 2.160 a 2.166, 2.168 a 2.176, 3.178, 2.180 a 2.184, 2.187 a 2.190, 2.194 a 2.196, 2.199 a 2.203, 2.207, 2.208.

Dibujos

1.097, 1.098, 1.099, 1.293, 1.301, 1.310, 1.311, 1.342, 1.376, 1.377, 1.811, 1.969, 1.971, 2.060, 2.151, 2.186.

Autógrafos, firmas

1.417 a 1.433, 1.613; 1.720.

Libros, miniaturas

1.085, 1.088, 1.090, 1.091, 1.102, 1.437 a 1.441, 1.455, 1.784, 1.785, 2.115, 2.146.

Montura suelta.

1.328.

Grabados

1.094, 1.096, 1.100, 1.101.

Sellos

1.404 a 1.406, 1.459, 1.936, 2.063.

Medallas

1.089, 1.283 a 1.286, 1.333 a 1.335, 1.337.

Monedas

1.407, 1.408, 2.022.

Cerámica Véase Porcelana

1.079, 1.268, 1.269, 1.723, 1.996 a 1.998, 2.066, 2.179.

Porcelana

1.275, 1.276, 1.330, 1.331.

Vidrio. Cristal

1.249, 2.036.

Mosaico

1.369, 2.009, 2.159.

Bordados

1.485, 1.719, 2.093, 2.119.

Tapices

1.012, 1.013, 1.271, 1.674, 1.675, 1.719, 1.937.

Otros tejidos

1.387.

Orfebrería

1.172, 1.329 1.332, 1.349, 1.389, 1.484, 1.487, 1.544, 1.622 (?), 1.744, 1.747, 1.792, 1.797, 1.799, 1.877 a 1.887, 1.889 a 1.894, 1.897, 1.906, 1.908, 1.933, 2.017, 2.031, 2.130, 2.140, 2.191.

Esmalte

1.270, 1.315, 1.318, 1.329, 1.332, 1.349, 1.351, 1.544, 1.791, 1.908.

Hierro

1.273, 1.274, 1.471, 1.526, 1.716, 1.735, 1.778, 2.072.

Otros metales (Véase «Armas»)

1.302, 1.315, 1.317, 1.318, 1.370, 1.374, 1.380, 1.381, 1.722, 1.895.

Azabache

1.266, 1.267, 1.842, 1.889.

Marfil

1.085, 1.087, 1.312 a 1.314, 1.339, 1.347, 1.483, 1.624, 1.729, 1.745, 1.909.

Talla (Véase «Sillerías», «Retablos»...)

1.231 a 1.233, 1.348, 1.530, 1.535, 1.696, 1.777.

Armas

1.014 a 1.021, 1.270, 1.271, 1.274, 1.316, 1.471, 1.486.

Arquetas y joyeros

1.086, 1.624, 1.745, 1.933, 2.130.

Cruces

1.087, 1.315, 1.374, 1.744.

Báculos

1.339, 1.902.

Mobiliario

1.340, 1.371, 1.375.

Retratos de interés iconístico exclusivo

1.409 a 1.416.

INDICE DE LOS ARTISTAS CITADOS Y DE SUS OBRAS REPRODUCIDAS

OBSERVACIONES

En el Índice 5.° hay que tener muy presente que dentro de su aparente homogeneidad hay una radical diferencia entre los dos elementos que juntos (meramente sumados) lo integran.

Respecto de los tres años últimos, este Índice general es reproducción refundida del Índice de artistas citados al fin del tomo respectivo. Respecto de los veinte y dos tomos anteriores, se ha podido aproveehar (sin haber de rehacer un tan largo y costoso trabajo) el casillero de la Sección de Arte del Centro de Estudios Históricos, que se refiere tan sólo a los artistas españoles o españolizados, y no a toda cita o mención de su nombre, sino tan sólo a las de alguna entidad; es decir, que excluyendo las literarias y de alusión o mero recuerdo, se anotaron las referentes a página en la que de uno de dichos artistas se hacia particular juicio, o en que se aportaba respecto de él algún dato nuevo, o en que se reproducia obra o firma suya.

Y como en los tres años últimos no existe tal selección de citas, sino que toda mención del nombre se llevaba al Índice, ni tal selección de artistas, pues van a éste todos los extranjeros, de ahí la dualidad de criterio que no debemos dejar disimulada en las columnas siguientes sin esta previa confesión ante el lector.

Se solicita su benevolencia, en gracia al considerable trabajo y tiempo que suponía la siempre deseable unidad y homogeneidad.

Respecto al valor de los numerales, estése a lo dicho y explicado a la cabeza de estos Índices generales.

Las iniciales dicen lo siguiente:

A.—Arquitecto.	D.—Dibujante.	**Gua.**—Guadamacilero	P.—Pintor.
B.—Bordador.	E.—Escultor.	I.—Iluminador.	R.—Rejero.
Ca.—Cantero.	G.—Grabador.	O.—Orfebre.	V.—Vidriero.

Abad (Juan del). **Ca.** XXIV, 90.
Abades (Domingo). C. XX, 14[illegible]
Aben Zemcid. **A.** VIII, 26.
Abrahim. **A.** XXIII, 251.
Acedo (Rodrigo). **O.** XX, 163.
Acevedo (Miguel Antonio). **E.** XVIII, 190.
Acuña y Troncoso (Cosme). P. XXIV, 217, 2[illegible].
Adam (Miguel). XVIII, 133.
Adán (Andrés). **E.** XVIII, 188, 294.=**1.155.**
Adán (Juan). **E.** XXIV, 210: **1.124.**
Adaro. **A.** XV, 232, 233.
Adarramen. **Ca.** XIII, 41.
Adeva y Pacheco (Manuel de). **E.** XVIII, 186.
Adolhasis. **Ca.** XIII, 41.
Afonso (Aparicio). **O.** XX, 142.
Afonso de Miñaes (Gonzalo). **O.** XX, 154.
Agib. V. Hagib.
Agreda (Esteban de). E. XVIII, [illegible]; XIX, 56; XXIV, 217.=**1.152.**
Agreda (Manuel de). **E.** XVIII, 190, 295.
Aguado (Antonio). **A.** XIII, 92; XV, 229.
Aguado (Francisco). **Ca.** XXV, 152.
Aguiar (Luis). **O.** **(?).** XX, 165.
Aguiar (Tomás de). **P.** XXI, 173.
Aguila (Baltasar del). **P.** VIII, 192; X, 113.
Aguila (Sebastián).=**1.431** (la firma).
Aguilar (Bartolomé). XXV, 151.
Aguilar (Diego de). IX, 225.
Aguilar (Juan Antonio de). **P.** IX, 261, [illegible]; X, 128.
Aguirre (Antonio de). IX, 158.
Aguirre (Lorenzo de). **P.** XII, 55.

A[illegible]. **P.** II, 9; XXIV, 215, 216.
A[illegible]. **A.** XIII, 41.
Albala (Martín). **E.** XIII, 42.
A[illegible]. **A. y E.** XV, 175.
A[illegible] de). **O.** XXV, 209.
A[illegible]. **P.** XXIV, 245.
A[illegible]. **E.** XXIII, 256.
Alcamenes. **E.** XXV, 42.
Alcántara (Diego de). II, 187.
Alcázar (Manuel). VI, 71.
Alcoberro y Amorós (José). **E.** XIX, 142, 268.
Aldehuela (José María). IV, 114.
Alemán (Juan). **E.** XV, 90.
Alemán (Melchor). **P.** XX, 57; XXII, 73.
Alemán (Rodrigo). **E.** IX, 50; XII, 78; XIII, 42; XV, 48, 50.
Alemany (Enrique). **E.** XXIII, 302.
Alenza. **P.** XIII, 214; XXI, 165; XXIV, 299.= **1.118.**
Aleu (Andrés). **E.** XIX, 114, 135.
Alexo. **O.** XXV, 215.
Alfaro (Diego de). **O.** X, 195.
Alfaro (Francisco de). **O.** X, 196.
Alfaro (Juan de). **P.** XX, 74; XXIII, 25.
Alfón (Maestre). **A.** XIII, 11.
Alfonso. **P.** XX, 9, 52.
Alfonso (Jácome). **O.** XX, 163.
Alfonso (Juan). **P.** XXIII, 269.
Alfonso (Pedro). **O.** XX, 159.
Alfonso (Rodrigo). I, 82.
Algardi (Alejandro). **E.** XXIV, 18.
Alí Arrondi. **E.** IX, 49; XV, 46.
Almagro (Lorenzo de). **Guad.** IX, 158.
Almoguera (Luis). **Guad.** IX, 159.
Almonacid (Sebastián). **E.** XXIV, 228.
Aloitiz (Pedro). **E.** VI, 74.
Alonso (García). **Ca.** VIII, 227.
Alonso (Lorenzo). I, 179, 181; V, 174; VI, 67.
Alonso Clavijo (Rodrigo). **Guad.** IX, 194.
Alqueró (Rafael). **E.** XIX, 116.
Alsina (Antonio). II, 47, 141; XIX, 116, 117.= **1.395.**
Altarez (Manuel Domingo). **E.** XVIII, 188.
Altarriba (Francisco). **E.** XVIII, 189.
Altué (Miguel de). **A.** XXIII, 18.
Alvarez (Cristóbal). **P.** X, 128.
Alvarez (Domingo). **P.** XXIV, 212, 213.
Alvarez (Francisco). **O.** XX, 250.=**1.172.**
Alvarez (Juan). **A.** XIII, 43.
Alvarez (Manuel). **E.** XVIII, 71, 189; XX, 90; XXV, 6.=**1.128, 1.187.**
Alvarez (Manuel Aníbal). **A.** VIII, 115; IX, 39, 71; XII, 221; XIII, 198.
Alvarez de la Peña (Manuel). **E.** XVIII, 71.
Alvarez y Bouguel (José). **E.** XVIII, 190.
Alvarez Dumont. **P.** I, 164.
Alvarez Cubero (José). **E.** XXIV, 316.=**1.189.**
Alvarez Muñiz (Braulio). **E.** XIX, 116.
Alvarez de Pereira y Cubero (José). **E.** XVIII, 163.
Alvarez Sala. **P.** I, 164.
Alvarez Torrado (Antonio). **P.** II, 10.
Alvaro (Vicente). **C.** XXV, 140.
Amadeu (Ramón). **E.** XVIII, 187.
Amiconi (Domingo). [¿Santiago?]. **P.** XV, 204; XVII, 122; XXIII, 286; XXI, 67; XXIV, 143, 276.=**1.327.**
Amigoni. V. Amiconi.
Amil (Martín). **P.** X, 128.
Amutio (Hermanos). **E.** XV, 54.
Amutio (Federico). **E.** XIX, 116.
Amutio (Federico). **P.** XXIV, 75.
Ancelet (Mr.). **A.** XVI, 214.
Ancheta (Juan o Miguel). **E.** IX, 52; XV, 177; XX, 96.
Andino (Cristóbal de). **R. y E.** II, 151; XVI, 238, 241, 253; XXV, 211.=**1.680** (su sepulcro).
Andrade (Domingo de). XXIII, 324.
Andrés (El Maestro). **E.** IX, 51; XV, 54, 170, 175.
Andrés (Pedro). **E.** XX, 90.
Andrés (Pedro). **O.** XX, 142.
Androutzos. **P.** XXV, 39, 40, 47.
Angélico (Fra). **P.** XXIII, 95; XXIV, 249.
Anguisciola (Sofonisba). **P.** XX, 118; XXII, 149; XXIV, 308.
Angulo (Tomás de). XX, [illegible].
Aniano (Antonio de). **P.** XXV, 198.
Antolín (Juan). **Ca.** XXIII, 23.
Antolínez (Francisco). **P.** II, 221; XI, 220 y siguientes; XII, 123; XIII, 92.
Antolínez (José). **P.** XI, 220 y sigtes.; XII, 122; XXII, 211; XXIII, 22, 32, 105, 106, 107, 112, 120, 178, 231; XXV, 122, 131, 145, 150.= **1.049, 1.290, 1.306, 1.375, 1.424** (la firma), **1.798, 2.098, 2.175, 2.182, 2.190, 2.200, 2.201.**
Antoniazzo (Romano). **P.** XXI, 266; XXV, 120.=**1.053, 1.084, 2.156, 2.157.**
Anzurre (Per). **P.** X, 128.
Anzures (Per). V. Anzurre (Per).
Aparici [Soriano]. **A.** VII, 212.
Aparicio. **O.** XVI, 14.
Aparicio (José). **P.** XXI, 161; XXIII, 70; XXIV, 290, 316.
Apolodoro de Atenas. **P.** XXIII, 96.
Aponte (Pedro de). **P.** VIII, 104; XII, 177, 180; XVII, 71; XX, 56; XXII, 73; XXIII, 190, 250; XXV, 177, 198.=**1.382, 1.781.**
Aprilis da Charona (Pietro). **E.** XVI, 241; XXV, 149.
Arali (Joaquín). **E.** XVIII, 187.
Arana (Andrés de). **P.** XXIII, 17, 20.
Aranda (Alonso de). **Ca.** VIII, 234.=**1.432** (la firma).

Aranda (Juan de). **Ca.** IX, 261.
Araujo (Joaquín). II, 97.
Araujo (Manuel de). **O.** XX, 168.
Arbassia (César de). **P.** 85. VIII, 200; X, 128.= **1.433** (la firma).
Arbós (Fernando). **A.** V, 28; XV, 234; XXV, 31.
Arbós (Manuel). **M.** XXIV, 301.
Arbulo (Pedro de). **E.** XV, 225.
Arce (Celedonio de). **E.** XVIII, 187.
Arce (Juan de). IV, 50.
Ardemáns (Teodoro de). **A.** XX, 239 a 241; XXI, 8, 15, 65; XXIII, 110, 141, 213, 214, 217, 223; XXV, 148.
Arco (Alonso). **P.** **1.417** (la firma).
Arcos (Luis Antonio de los). **E.** XXIII, 207.
Aregio (Pablo de). **P.** X, 204, 210.
Arellano (Juan de). **P.** XII, 123.
Ares (Martín). **O.** XX, 163.
Arévalo (Juan de). **E.** XXV, 208, 209, 213.
Arfe (Antonio de). **O.** XX; 153, 165, 166; XXIII, 253.
Arfe (Enrique de). **O.** XXV, 136.
Arfe (Juan de). **O.** II, 180; VII, 122; IX, 30; XVI, 246, 254; XVII, 158; XIX, 17; XX, 89; XXIII, 253; XXIV, 90, 91, 172; XXV, 209.= **1.720** (autógrafo).
Argüis (El Maestro de). **P.** XVII, 67, 68.
Arias. **P.** XXV, 75.
Arias (Gonzalo). **C.** IX, 248.
Arias (José de). **E.** XVIII, 187, 273.
Arias Fernández (Antonio). **P.** XII, 124; XX, 188; XXV, 150.=**1.417** (la firma).
Arias (J.). **E.** **1.146.**
Arias de Miranda. **P.** XX, 188.
Arias Pérez. **O.** XX, 140.
Arnaldo. **I.** XX, 291, 292.
Arnao de Flandes. **P.** XXV, 207.
Arnau (Eusebio). **E.** XIX, 118.
Arola (Julián). **P.** **1.417** (la firma).
Aróstegui (Maese Juan). **A.** VI, 74.
Arredondo (Isidoro). **P.** XXIII, 144.=**1.417** (la firma).
Arredondo (Manuel). **P.** XXIII, 217.
Arroyo (Diego de). **P.** XXI, 169; XXII, 141; XXIII, 322.
Artiaga (Alejo de). IX, 81.
Artois, Jacobo van. **P.** XXIII, 176.
Asoyte o Aseite (El Maestro). V. Azoyte o Aseyte (El Maestro).
Assteas. **P. ceram.**=**1.079.**
Atienza (Federico). **P.** XIX, 221.
Avalos Agra (Simeón). **A.** XII, 86.
Avila (Diego de). **O.** XXV, 212.
Avila (Hernando de). **P.** XXII, 229.
Avila (Lorencio de). **R.** XXV, 208, 210, 222.
Avila (Luis de). **P.** X, 129.
Avila de Sáiz (José). **E.** XIX, 118.
Avrial (Federico). **I.** 164.
Ayala (Diego de). **O.** XXV, 212.
Ayala (Martín de). **E.** IX, 247; XV, 54.
Ayerbe (Antonio). **P.** XXIV, 90.
Ayllón (Gaspar de). **E.** X, 82.
Ayllón (Luis). **Ca.** IX, 261.
Ayma. **Ca.** XIII, 41.
Ayora (Diego de). **G.** IX, 155.
Azoyte o Aseyte (El Maestro). **A.** IX, 182; XIII, 40.
Azpesteguia (Juan Felipe de). **E.** XVIII, 186.
Azpiazu (Mateo de). VI, 74.

Baçó, Jacomar. **P.** XX, 53.
Bada. **A.** XXIV, 171.
Badajoz, Juan de (Padre). **A.** XXV, 83, 84.
Baena (Juan de). **O.** X, 196.
Baeza Eguiluz (Emilio). **A.** XV, 226.
Baeza (Juan). **Maestro de obras.** XXIII, 314.
Baglietto (Santiago). **E.** XVIII, 190.
Baglioni (Juan). **P.** XXIV, 28.
Baladier (Luis). **O.** XX, 308, 309.
Balaguer (Pedro). **Mtro. cantero.** XXIII, 292 a 303.
Balbás (Alfonso). **E.** IX, 52; XVI, 91.
Ballesteros (Valentín). **A.** XXV, 152.
Barba (Ramón). **E.** XV, 229; XVIII, 190.
Barbalonga (Juan). **P.** XXII, 140.
Bárbara. **P.** XXV, 148.
Barbero (Angel). III, 111.
Barçalo (Juan). **P.** XXIII, 240.
Barcelón (Juan José Ramón Paulino). **G.** VI, 120
Ba[illegible] **P.** [illegible]III, 240.
Barcia Pabón (Angel). **P.** XXIII, 111.
Barciela (José María). **E.** XIX, 118.
Bareccio (Federico). **P.** XXIII; 317; XXV, 219.
Barreiro (Pedro). XXIII, 324.
Barrón (Eduardo). **E.** XVIII, 314; XIX, 120, 256.=**1.077**, **1.169**, **1.409**, **1.748.**
Barroso (Miguel). **P.** III, 227; XXII, 227.
Barrutia (Lorenzo). **P.** XXIV, 215.
Bartolomé (El Maestro). **R.** I, 90; VII, 146.
Bartolommeo (Fra). **P.** XXIII, 70.
Basterra. **E.** XIX, 122.
Bassano (Jacobo). **P.** XXIII, 172; XXIV, 28; XXV, 70, 192.
Battel (Jacques de). **P.** XXII, 137; XXIV, 308.
Battel, el Mozo (Juan). **P.** XXIV, 308.
Baucil (Juan Jacobo). **P.** XXIV, 213, 216.
Baullier (José). **O.** XX, 310.
Bausa. **P.** XXIV, 248.
Bautista (Cristóbal). **O.** VIII, 204.
Bautista (El Hermano Juan). [¿Francisco?]. VI, 61; XXV, 152.
Bautista (Juan). **P.** X, 129.

[illegible]. IX, 225.
Bayeu (Francisco). P. XII, 126; XXI, 71; XXIII, 172; XXIV, 57, 68, 142, 144, 203, 204, 209, 311, 337; XXV, 127.
Bayeu (Ramón). P. XXIV, 206, 208, 209, 337.
Becerra (Gaspar). E. y P. III, 188, 202, 227; XVI, 235, 244; XX, 25, 27, 65 y siguientes; XXI, 117, 245; XXII, 152; XXIII, 199, 324; XXIV, 82, 86, 334; XXV, 137, 150, 192, 220.= **1.029, 1.097, 1.213, 1.247, 1.442, 1.684, 1.931, 1.932.**
Becerra (Pedro). P. VIII, 235.
Becerril (Francisco). O. XX, 165, 250; XXV, 175.=**1.544.**
Bedr. O. I, 100.
Bejarano (Abdalla). Ca. XIII, 41.
Bejarano (Juan de). E. XVII, 204.
Bejarano (Mahomad). Ca. XIII, 41.
Bejarano (Pedro). Ca. XIII, 42.
Belart (Ramón). E. XVIII, 189.
Bellini. P. XXIII, 95.
Bellver (Eduardo). E. IX, 92; XV, 87; XVI, 269, 270, 271.
Bellver (Mariano). E. XIX, 69.
Bellver y Llop (Francisco). E. XVIII, 189; XIX, 67.
Bellver y Ramón (Ricardo). E. XVI, 271; XIX, 66, 114.=**1.195, 1.199, 1.200, 1.220, 1.243 1.398, 1.498, 1.988.**
Beltrán (Domingo). E. XVII, 298, 315; XVIII, 125; XX, 72; XXV, 150.
Beltri (Víctor). A. XV, 226.
Benavente (Juan de). O. II, 151.
Benavides (Vicente). P. XX, 72, 75; XXIII, 208.
Benjumea (Rafael). P. XXIV, 301.
Benlliure (Mariano). E. III, 162, 240; XVI, 272; XIX, 115, 125; XXIV, 86.=**1.170, 1.203, 1.210, 1.821, 2.048.**
[illegible]. M. XXIII, [illegible].
Berain. C. XXV, 140.
Berastegui (Nicolás de). E. IX, 52; XV, 177; XXIII, 256.=**1.776.**
Beratón (José). P. XXIV, 142, 211, 214, 285.
Berdot o Verdot (Benito). P. XXIII, 286.
Bermejo (Bartolomé). P. XX, 55.
Berenguer (José Ramón). A. VI, 86.
Berenguer y Sabater (Ramón). A. I, 178; V, 174; VI, 69.
Bergaz (Alfonso). E. XVIII, 143.=**1.134.**
Bermejo (Antonio). A. XIX, 174.
Bermejo (Bartolomé). V. Vermejo (Bartolomé).=**1.083, 2.062.**
Bernardi (Marco). E. XVI, 244.
Bernardo (El Maestro). A. X, 57.
Bernat (Martín). P. XXIII, 249; XXIV, 307.
Bernini. P. XXV, 76, 214, 219.
Berruguete (Alonso). E. y P. I, 31, 78, 79; IX, 29, 51, 91; XV, 223, 225; XVI, 235, 245; XX, 35, 80, 81, 89, 180; XXII, 139; XXIII, 199, 281; XXIV, 86, 227, 308, 338; XXV, 199, 208, 209, 213, 216, 219, 221.
Berruguete (Francisco). P. XXII, 138.
Berruguete (Inocencio). E. XVI, 236, 244.
Berruguete (Pedro). P. VIII, 106; IX, 23, 28, 49, 58; XII, 179; XX, 54, 58; XXII, 134; XXV, 74, 211, 212, 223.=**1.305.**
Bertoni (Gabrielle de). E. XXII, 12.
Beruete (Aureliano de). P. XX, 298.
Beytia (Pedro). XVIII, 195.
Biguerny (Felipe). V. Vigarny (Felipe de).
Bilbao (Gonzalo). P. XIX, 118, 261; XX, 299.= **1.206.**
Blancas (Pedro). Guad. IX, 158.
Blanco (Carlos). XXI, 162, 174.
Blay y Fábregas (Miguel). E. XVI, 276; XIX, 115, 123, 267; XX, 32; XXIV, 86; XXV, 80. =**1.076, 1.207, 1.366, 1.822, 2.205, 2.206.**
Blázquez (Jorge). A. IX, 249.
Boca (Andrés). II, 6.
Bocanegra (Esteban). Guad. IX, 192.
Bocanegra (P. A.). P. XII, 125; XXI, 8; XXIII, 141.
Bocklin (Arnold). P. XXV, 39.
Bolonia (Juan). E. IX, 47; XVII, 226.
Bolonia (P. de). P. III, 227.
Bonafé (Matías). E. IX, 49, 91; XV, 47.
Bonavía (Santiago). P. XXIII, 286; XXIV, 310.
Boneth (Pedro). A. XXI, 35.
Bonifacio (Bernardino). I, 48.
Bonifaz y Massó (Luis). E. IX, 52; XVIII, 142.=**1.133.**
Boniller (José). O. XX, 310.
Boniller (Juan). O. XX, 310.
Bonito (José). P. XXIV, 142.
Bonnington. P. XXIII, 152; XXIV, 173.
Borbón (José Carlos). P. XXIII, 287; XXIV, 144.
Bordone (París). P. XXIII, 71.
Borghini (Inocencio). P. XXIV, 295.
Borgiani (Horacio). P. XXIV, 93, 95, 339.
Borgoña (Antonio de). XXIII, 314.
Borgoña (Felipe de). E. IX, 51, 91; XV, 223; XVI, 235; XX, 35, 58, 80, 81; XXII, 262, 269, 275; XXIII, 73, 251; XXV, 199, 212.=**1.163, 1.661, 1.663, 2.040.**
Borgoña (Gregorio de). E. XV, 224, 225.
Borgoña (Juan de). P. I, 48, VIII, 106; IX, 28; XX, 58, 59; XXIII, 317; XXIV, 228, 229; XXV, 147, 151, 212, 221.
Borgoñón (El). E. XV, 175.
Borja (Antonio). E. XV, 18.
Borja (Juan Bautista). E. IX, 52; XVI, 98.

Borja (Mahoma de). E. IX, 52; XV, 177; XXIII, 256.
Borras y Abella. E. XIX, 119.
Borrassá (Luis). P. XXIII, 240; XXIV, 254.
Bort (Jaime). A. II, 122; VI, 168, 183; XXIV, 171.
Bortmlia (Jaime). A. V. Bort (Jaime).
Bosco (Jerónimo). P. I, 117, 141; V, 139; VI, 129 a 131; XVII, 6; XII, 177; XIV, 158; XXIII, 151, 152; XXIV, 338.
Botticelli (Alessandro). P. XXIII, 75; XXIV, 330.=**1.168.**
Boucher (Francisco). P. XXIII, 70.
Boudeville (Antonio). P. XXIV, 286.
Bousseau (Jacobo). E. XVII, 247, 259.
Bousseau (Pedro). E.=**1.140.**
Bouton (José). P. XXIV, 286.
Bover (Francisco) E. XVIII, 188.
Bover (José). E. XVIII, 190.
Bracamonte (Güenes de). A. XV, 27.
Bracho Murillo (José María). P. XXIV, 301.
Brambila (Fernando). P. XXIV, 213, 219, 285, 289.
Brangwin. P. XXIII, 153.
Bravo (Juan de). A. (?) IX, 250.
Brevilla (Miguel de). VI, 74.
Brins. E. X, 87.
Brocos (Isidro). E. XIX, 116.
Bronzino. P. XXV, 191.
Brú y Pérez (Francisco). E. XVIII, 187.
Brueghel. P. XXIV, 21, 58.
Brugada (Antonio). P. XXIV, 299.
Bruna (Luyvinos de). E. X, 87.
Brunetti (Juan). C. [illegible] **1.100.**
Bruselas (Antonio de). P. XXII, 150.
Bruselas (Nicolás de). O. IX, 101.
Bueras (Simón de). E. VII, 77; IX, 51, 52, 91; XV, 176; XVI, 18.
Bueso (Francisco de). P. X, 251.
Buonarroti (Miguel Ángel). V. Miguel Ángel.
Burgos (Francisco). P. IV, 58; XVI, 51.
Burgos (Juan de). P. XV, 102; XVI, 50.=**2.173.**
Burgos (Juan de). V. XVI, 53.
Burgos (Juan de). I. XVI. 53.
Burgos Mantilla (Francisco de). P. XX, 271, 288.=**1.417** (la firma).
Burgos Mantilla (Isidoro de). P. XX, 288.
Busi (Nicolás). E. XVIII, 271.
Busson del Rey (Pedro). E. XVIII, 156.
Bustamante (Bartolomé). [illegible]

Caballero (Jerónimo). E. XIX, 84.
Cabello y Lapiedra (Luis M.ª). A. IX, 71; XXV, 148, 151.
Cabezalero (Juan Martín). P. XXIII, 33, 50, 109, 123.=**1.110, 2.168.**
Cabezudo (Cristóbal). Ca. XX, 241.
Cabral Bejarano (Antonio). P. XXIV, 301.
Cabrera (Antonio). E. XIX, 117.
Cabrera (Aurelio). E. XIX, 119.
Cabrera (Miguel). P. XXIII, 163, 164.
Cados (T. Andrés). P. XXIII, 134; XXIV, 309.
Calabria (Pedro de). P. XXIII, 217.
Calandier (Emilio). E. XIX, 119.
Calbó (Pascual). P. XXIV, 313.
Calvo (Antonio). E. XVIII, 189.
Calvo (Francisco). IX, 81.
Calvo (Román). A. XI, 242.
Calleja (Andrés de la). P. XIX, 101; XXI, 71; XXIII, 284, 286; XXIV, 144.
Callejo. A. XXV, 218.
Calliano (Antonio). P. XXIV, 295.
Callot (Jacques). M. XXIII, 152.
Camarón Meliá (José). P. XXIV, 285.
Camarón (Nicolás). E. IX, 52; XXIII, 110, 175.
Camarón (Vicente). P. XXIV, 301.
Camassei. P. XXIII, 176.
Cambiaso (Lucas). P. XIX, 92; XXII, 222.
Camilo (Francisco). P. I, 20; XX, 188; XXIII, 176; XXV, 76, 147, 149, 150.
Campaña (Pedro de). P. XV, 104; XXII, 313.
Campellani (Antonio). E. XVIII, 158.=**1.141.**
Campeny (Damián). E. XVIII, 127, 138, 172.=**1.129, 1.130;** XXV, 3.
Campero (Juan). VIII, 51.
Campey (José). E. XIX, 116.
Campo Agüero (Francisco). VIII, 51.
Campo Sobrino (Fernando). E. XIX, 124.
Canigia (Carlos). E. XVIII, 190.
Cano (Alonso). E. y P. II, 126; III, 227; IV, 50; V, 151; IX, 47, 96; XV, 101, 104; XVI, 258; XVII, 202, 213, 298, 315; XVIII, 181; XIX, 275; XX, 20 y sigtes, 34, 71, 72, 83, 188, 277 a 279; XXI, 2; XXII, 199; XXIII, 61, 137, 171, 253; XXIV, 58, 180, 182, 184, 187, 190 a 193; XXV, 76, 129, 148, 150, 192, 193, 224.=**1.045, 1.168, 1.251, 2.000, 2.037, 2.038, 2.050, 2.051, 2.081.**
Cano (Eduardo). V, 78; XXI, 167.
Cano de Arévalo (Juan). P. XXIII, 208; XXV, 150, 152.
Cantoni (Catalina). P. XX, 118.
Capuz (José). E. XIX, 124.
Caracciolo (Battista). P. XXIV, 19, 25.
Carasa (Antonio). A. XXV, 210.
Carasa (Francisco). P. XXV, 210.
Caravaggio (M. A.). P. XXIII, 76, 187; XXIV, 25 a 28.
Caravaggio (Polidoro de). P. XXV, 177, 178.
Caravajal (Juan de). Ca. IX, 263.
Caravajal (Luis de). P. XXIV, 236.
Carbajal. P. XXV, 207.
Carbajal (Francisco). P. XII, 56. (Tasación pinturas Pardo.)

Carbajal (Luis de). **P.** XXII, 222, 223.
Carballido (Alonso de). XXIII, 324.
Carbonell (Alonso). **A.** II, 187; XX, 239; XVII, 204.
Carbonell y Selva. II, 98.
Carderera (Valentín). **P.** XXIV, 299.
Carducho (Bartolomé). **P.** XXII, 225, 233; XXIII, 58, 132, 174; XXV, 29.
Carducho (Vicente). **P.** I, 20, 82; XII, 56, 57 (tasación pinturas Pardo); XII, 154, 156. (Inventario cuadros «La Ribera» Valladolid); XIX, 275.=**1.032, 1.033, 1.034**; XX, 61, 185, 187; XXII, 296; XXIII, 173, 177; XXIV, 248; XXV, 124, 126, 129, 131, 132, 134, 149, 181, 182, 183, 186.
Carisa (Joaquín). **E.** XII, 188.
Carisaña (Nicolás). **E.** XV, 191.
Carixana (Nicolás). V. Carisaña (Nicolás).
Carlier (Francisco). **A.** XXIV, 265, 267.
Carlier (Renato). **E.** XVII, 247, 249; XXIII, 166; XXIV, 265.=**1.599.**
Carlone (Miguel). **A.** XXII, 10; XXIII, 74.
Carmena de Prota (Emilia). **P.** XXIV, 300.
Carmona (Luis Salvador). **E.** XV, 192; XVI, 267; XVIII, 63; XX, 35.
Carmona (Manuel Salvador). **G. y D.** XV, 13; XX, 99.=**1.099.**
Carnavale (Baldasarreda). **E.** XXII, 11.
Carnicero (Alejandro). **E.** XVI, 92.=**1.967.**
Carnicero (Antonio). **P.** XII, 125; XXIV, 203, 285.=**1.100, 1.342.**
Carnicero (Isidro). II, 23; XVIII, 267.
Caro (Francisco). II, 23.
Caro (Manuel). **E.** XIX, 83.
Carona (Pedro de). **E.** XVI, 244.
Carpintero (Macías). **A.** X, 248; XXIII, 5.
Carranza. **E.** XXV, 75.
Carrasquilla (Francisco de). **Ca.** IX, 81, 261.
Carreño de Miranda (Juan). **P.** IV, 2; VI, 62; XV, 104; XVII, 123; XX, 47; XXI, 11, 174; XXIII, 107, 108, 133, 139, 140, 142, 144, 221; XXIV, 15, 153, 236, 340, 341; XXV, 75, 76, 125, 129, 145, 148, 158, 183, 193.=**1.328, 1.357, 1.417** (la firma), **2.199.**
Carretero. **E.** XIX, 122.
Carriére. **P.** XIV, 24.
Carrillo (Alonso). **G.** IX, 162.
Carrillo (Bernardo). **B.** IX, 225.
Carrillo (Juan). **G.** IX, 192.
Carrillo de Quijana (Luis). **B.** IX, 226.
Carrión (Antonio de). **E.** X, 173; XV, 97.
Carrión (Juan de). **M.** XXV, 209.
Casanova (Carlos). **G. y P.** XXIV, 142.
Casas (Alonso). **O.** X, 197.
Cazau Matamala (José). **E.** XIX, 119.
Cassandro. **A.** IX, 26.
Castañeda. **P.** XXIV, 248.
Castaños (Manuel). **E.** XIX, 122, 123.
Castello (Fabricio). **P.** XII, 57 (tasacion pinturas Pardo); XX, 116; XXII, 235.
Castello (Félix). **P.** XIX, 286; XXIII, 58, 62.=**1.035.**
Castello (Juan Bautista). El Bergamasco **A.** y **P.** XXII, 220.
Castillejo (Antón de). **P.** X, 129.
Castillejo (Francisco de). **P.** VIII, 229; X, 87, 129.
Castillejo (Juan de) [Padre]. **E.** X, 87.
Castillejo (Juan de) [Hijo]. **E.** X, 88.
Castillejo (Leonís de). X, 87, 89.
Castillo (Alonso del). **O,** X, 197.
Castillo y Saavedra (Antonio del). **P.** II, 10; X, 129; XII, 126; XXI, 8.=**1.417** (la firma).
Castillo (José). **P.** XXIV, 60, 277; XXV, 22.
Castrejón (Antonio). **P.** XXIII, 24.
Castrioto (Alejandro). **M.** XXIV, 310.
Castro (Daniel). **C.** XXV, 137.
Castro (Felipe de). **E.** XVIII, 64; XX, 307; XXIV, 143, 204; XXV.=**1.122, 1.123, 1.126, 1.127.**
Castro (Juan de). **E.** XV, 175.
Castro (Manuel). **P.** XXIII, 209.
Castro (Ramón). **O.** XXV, 142.
Cauzada, (José). **C.** XXV, 140.
Cavales (Pedro). **P.** XXIII, 11.
Cavaro (Lorenzo) **P.** XXIII, 240.
Caxés (Eugenio). **P.** I, 82; XII, 56 (tasación pinturas Pardo); XIX, 92, 282; XX, 47, 73, 184; XXII, 300; XXIV, 28, 339; XXV, 131, 149, 181, 183, 186.=**1.031.**
Caxés (Patricio). **P.** XII, 56 (tasación pinturas Pardo); XX, 187; XXII, 221, 237, 300; XXV, 221.
Cedeira, el Viejo (Jorge). **O.** XX, 164, 166, 168.
Cedeira, el Mozo (Jorge) [Hijo]. **O.** XX, 166.
Cedeira, el Mozo (Jorge) [Nieto]. **O.** XX, 167.
Cedeira (Luis) [Nieto]. **O.** XX, 167.
Cedeira (Duarte) [Nieto]. **O.** XX, 167, 169.
Cefisodotos, el Viejo. **E.** XX, 294.
Celma (Benito). **E.** XX, 82.
Celma (Juan B. de). **R.** XIII, 41; XVI, 90; XX, 169; XXIII, 324.
Cellini (Benvenuto). **E.** XXIII, 320; XXV, 149.
Centellas (el Maestro). **E.** XV, 31.
Centellas (Juan). **E.** XIX, 124.
Cepeda (El Capitán). V, 160.
Cerdá (Francisco). **P.** XXIV, 299.
Cerdá (Pablo). **E.** XVIII, 188.
Cerecedo (Juan de). **A.** XV, 10.
Cerezo (Mateo). **P.** IX, 96; XXIII, 112, 113, 120, 176, 181; XXIV, 286; XXV, 189.=**1.417** (la firma), **2.030.**
Cervantes (Francisco de). **P.** VIII, 235.

Cerviño (Pedro). **O.** XX, 142.
Céspedes (Pablo de). **P. E.** y **A.** XI, 204, 232; XII, 34; XX, 74; XXIII, 199; XXIV, 180, 220; XXV, 131, 137.
Cezanne. **P.** XXIII, 152.
Cieza (Vicente). **P.** XXIII, 209.
Cignarolli (Francisco). **P.** XXIV, 276.
Cignoroli.=**1.230.**
Cimabue. **P.** XXIII, 75, 99; XXV, 44.
Cincinato. V. Rómulo Cincinato.=**1.104.**
Cincinato (Rómulo). **P.** III, 95, 99, 144; IV, 56; XXII, 221; XXV, 74, 79.
Citoz (Miguel). V. Zeitun (Miguel).
Claramunt (Agustín). **E.** XIX, 117.
Clarasó. **E.** XIX, 122.
Clemente (José). **O.** XX, 170.
Cobo (Francisco). **E.** XIII, 42.
Cobo de Guzmán. **P.** XXV, 191.
Coca (Francisco de). **E.** XV, 30; XXIV, 90.
Codagora (Viviano). **P.** XXIII, 175.
Coello (Claudio). **P.** XVIII, 260; XX, 47; XXI, 15, 53, 55; XXII, 211; XXIII, 120, 141, 143, 146, 169, 171, 176, 209, 211; XXIV, 60; XXV, 189, 192, 193, 219.=**1.167, 1.179, 1.307, 1.417** (la firma).
Colonia (Juan de). **A.** I, 150; XIV, 108; XXIII, 2.
Colonia (Francisco de). **A.** XIII, 41; XX, 149, 150, 151; XXV, 121, 175.
Colonia (Simón de). **A.** XXIII, 2.
Colonio Romano (Casandro). **A.** XXV, 205.
Coll y Pi (Antonio). **E.** XVIII, 316.
Collantes. **P.** VI, 132; XXIII, 173.=**1.417** (la firma).
Collazas. **C.** XXV, 138.
Commón (Jorge). **E.** XVI, 20.
Comontes (Francisco). **P.** XXIII, 317; XXIV, 227; XXV, 149.
Conca (Sebastián). **P.** III, 227; XXIII, 170, 175, 177.
Conorechef (Mr.). **A.** XVI, 214.
Constable. **P.** XXIII, 152.
Contreras (Antonio). **P.** XX, 186.
Contreras (José María). **P.** XX, 248.
Contreras (Manuel). **E.** XVII, 204.
Copín de Holanda (Diego de). **E.** IX, 248; XXV, 106.=**1.478, 1.478** bis.
Córdoba (Luis de). **O.** X, 197.
Córdoba (Miguel de). **E.** XIII, 42.
Córdoba (Miguel de). **O.** VIII, 205.
Córdoba (Ortega de). **E.** XV, 175.
Córdoba (Pedro de). **P.** VIII, 100; XII, 178; XVI, 55 y siguientes; XX, 56.
Córdoba (Sebastián de). **O.** VIII, 194; X, 198, 225.
Corenzio (Belisario). **P.** XXIV, 16, 19, 25.
Cornachini. **E.** XX, 27.
Corniellis. **E.** IX, 29; XXV, 209, 213.
Coronado (Diego). **A.** VIII, 202.
Coronado (Juan). **C.** II, 11; XI, 16.
Corot. **P.** XXIII, 105.
Corrado (Giaquinto). **P.** XXV, 191.
Corral (Jerónimo de). II, 180; XVI, 242.
Correa (Daniel). V. Correa (Juan). **P.**
Correa (Juan). **A.** XIII, 41, 43; XXIII, 199; XXIV, 227.
Correa (Fray Juan). **P.** VIII, 108; XV, 102; XX, 20, 59.=**2.172.**
Correggio (Antonio). **P.** XXIII, 68; XXIV 21, 56, 58, 59, 180, 238.=**1.417** (la firma).
Corte (Juan de la). **P.** XIX, 294; XX, 275, 288; XXIII, 58, 61.
Cortés (Pascual). **E.** XVIII, 188.
Cortillo (Diego). **P.** XXIII, 210.
Corvinos. **E.** XXIII, 278.
Cosida Vallejo. **P.** XVII, 278; XXIV, 322.
Costa (Pedro). IV, 175.
Costa y Casas (Pedro). **E.** XVIII, 185.
Cotera (Pedro de la). **A.** I, 21; XXV, 151, 152.
Cotter (Collin de). **P.** XXIV, 75.
Cotter (Emilio). **E.** XIX, 118.
Coullaut Valera (Lorenzo). **E.** XVIII, 315; XIX, 119, 265.=**1.208.**
Courtilleau. **P.** XXIII, 210.
Covarrubias (Alonso de). **A.** I, 81; XIII, 41; XX, 226; XXIII, 314; XXIV, 228.
Coxcyen (Miguel de). **P.** XXII, 150.
Crayer. **P.** XXIII, 69.
Crespi, lo Spagnuolo (Antonio María). **P.** XXIV, 20.
Crespi (Danielle). **P.** XXIV, 20, 28.
Crescencio (Bautista). **E.** XVI, 23; XX, 233.
Cristóbal (?) **P.** XXIII, 176.
Cristus (Peter) [Cristo (Pedro del)]. VIII, 99, 103, 153,
Cros. **C.** XXV, 140.
Cruz (Diego de la). **E.** VII, 77; XVI, 234; XXV, 222.
Cruz (Diego de la). **Ca.** IX, 263.=**1.664.**
Cruz (Jerónimo de la). **D.** IX, 81,
Cruz (Juan de la). **P.** XIV, 155, 156 (inventario de cuadros «La Ribera», Valladolid); XXIII, 151.
Cruz y Ríos (Luis de la). **P.** XXI, 165; XXIV, 293.
Cruz (Raimundo). **P.** XXIV, 310.
Cruz (Santos). IX, 28; XXII, 136.
Cuadra (Pedro de la). **E.** XVI, 254, 255, 256; XX, 82.
Cubas (El Marqués de). **A.** V, 26.
Cubero (Juan). **E.** XVI, 20.
Cuervo. **E.** XIX, 122.
Cueva (Juan de la). **P.** X, 131.
Cuevas (Francisco de las). **A.** XXV, 210.

Cuevas (Pedro de las). **P.** XXIII, 58.
[illegible]
Cuyp. **P.** XXIII, 152.

Chacón (Francisco). **P.** XII, 178; XXII, 67.
Chamar. **E.** IX, 49; XV, 46.
Chamorro (Juan). **P.** XXV, 198.
Champagne (Philippe). **P.** XXV, 122.
Chaplain. **E.** XXIII, 80.
Chaves (Alonso de). **E.** XVIII, 272.=**1.145.**
Churriguera (Alberto). **E.** XVI, 91.
Churriguera (José). **A.** XV, 184; XXIV, 107, 170.

Dalmau (Luis). **P.** VIII, 99; XV, 140; XX, 52, 53; XXV, 104.=**2.113.**
Dally (Domingo). **E.** y **P.** XXIV, 286.
Damorin (Esteban). **Ca.** XV, 92.
Dancart (El Maestro). **E.** IX, 124; XV, 88, 90.=**1.422** (la firma), **1.983, 1.984.**
Dardero (Francisco). II, 187.
Daubigni. **P.** XXIII, 152.
David (Gerard). **P.** XXV, 278, 280.
Dávila (Juan). **E.** XVI, 90; XXIII, 324; XXV, 152.
Decamps. **P.** XXIV, 173.
Decraene (Florentino). **P.** y **G.** XXIV, 300.
Degas. **P.** XXIII, 153.
Dehesa (Francisco de la). **E.** XVII, 204; XXV, 152.
Delacroix. **P.** XXIV, 341.
Delaroche. **P.** XXIII, 147.
Delgado (Francisco). **P.** IX, 160.
Delgado (Pedro). IV, 100.
Delgado (Manuel). **E.** XVII, 203.
Dello de Nicolá. **P.** XVII, 63; XXIV, 306.
Denis (Manuel). **P.** V. Diniz (Manuel).
Desportes. **P.** XXIII, 70.
Deustambeu (Petro). **A.** XVI, 83.
Díaz (Diego). **Ca.** XIII, 40.
Díaz (Diego Valentín). **P.** XVI, 251; XXIII, 251.
Díaz (Juan). **D.** XXV, 152.
Díaz Arias (Bartolomé). **M. de O.** XXV, 152.
Díaz Benito (José). **E.** V, 61.
Díaz Morante (Pedro). **D.** XXIII, 151.
Díaz de la Peña. **P.** XXIII, 152.
Diniz (Manuel). **P.** XXII, 302.
Dios (Pedro de). **A.** XXV, 98.
Diricksens (Felipe) **P.** XXIII, 58, 134; XXV, 215.
Diricksens, Giconas (?). **P.** XXIII, 134; XXV, 215.
Dirxen (Guillermo). **P.** XXIII, 134.
Dirxen (Rodrigo). **P.** XXIII, 134.
Djar. **A.** VII, 136.
Domen (Carlos). **P.** XXIV, 217, 285.
Domenech Montaner (Luis). XV, 240.
Domenicchino. **P.** XX, 19, 28.=**1.952.**
Domingo (Luis). **E.** XVIII, 186.
Domínguez Bécquer (Joaquín). **P.** XXI, 167; XXIV, 299.
Donás. **G.**=**1.101.**
Doncel (Guillermo). **E.** IX, 52; XV, 221; XVI, 242.=**1.930.**
Donoso (José). **A.** y **P.** XXI, 16, 52, 55; XXIII, 316; XXV, 148.
Doré (Gustavo). **D.** y **P.** XXIV, 173, 174.
Duardo (El Maestro). **Ca.** IX, 125; XV, 90.
Dubón. **E.** XVII, 247.
Dumandre (Antonio). **E.** XXII, 308.
Dumandre (Huberto). **A.** y **E.** XVII, 247, 251, 260; XVIII, 136; XXII, 308; XXV, 2.=**1.598, 1.600.**
Dumandre (Joaquín). XXII, 308.
Dupré. **P.** XXIII, 152.
Dupré (Guillermo). **E.** XXIII, 80.
Duque (Eugenio). **E.** XIX, 114.
Duque (Juan). **P.** XXIV, 285, 296.
Duque (Gregorio Fidel). **P.** XXIV, 296.
Duque (Rodrigo). **E.** XV, 30.
Duque y Cornejo (Pedro). **E.** IX, 52; X, 90; XVI, 93, 98; XXII, 213.
Durán (Gabriel). XXII, 308.
Durán (Jaime). XXII, 308.
Durán (Ramón). XXII, 308.
Dürer (Alberto). **G.** y **P.** XXIV, 77.=**2.139, 2.183, 2.184, 2.186.**
Durillo (Juan). IX, 81.
Dyck (Anton van). **P.** XX, 269; XXIII, 48, 49, 182, 231; XXIV, 17.=**1.295, 1.296, 2.155.**

Eans (Alonso). **O.** XX, 142.
Eans (Diego). **O.** XX, 142, 158.
Eans (Rodrigo). **O.** XX, 142, 144.
Eanes (Diego). **A.** XXII, 309.
Eanes (Gonzalo). **M.** XXII, 309.
Eannes (Gil). **E.** XXII, 308.
Ecija (Juan de). **Ca.** IX, 125; XXII, 308.
Echave (Baltasar). **P.** XXIV, 244 a 245.
Echeandía (Julio). **E.** XIX, 118.
Echena (José). XXII, 308.
Echevarría (Maese Juan de). VI, 74.
Egas (Antón). **A.** XX, 226; XXIII, 4, 314.
Egas (Diego de). **E.** XX, 226.
Egas (Enrique) [Hijo]. **E.** y **A.** I, 97; XX, 226, 227, 228; XXIII, 73, 74; XXV, 65, 79, 213.
Egas (Enrique de) [Nieto]. **A.** XX, 226.
Egas (El Maestro) [Hermano de Anequín]. **E.** XX, 226.
Egas (Pedro o Juan de). **P.** y **D.** XX, 226, 228.
Egas Coiman (Anequín). **A.** y **E.** XX, 192 y siguientes; XXII, 132, 308; XXV, 105.=**1.475, 1.968** a **1.971.**

Egea Marín (Juan). XXII, 308.
Eguaomait o Eguaummair. **A.** XXV, 79.
Egusquiza (Rogelio de). **P.** XXII, 308.
Eisbi (Maestre Gil de). **A.** XIII, 40.
Eisli (Maestre Gil de). V. Eisbi (Maestre Gil de).
Eixarch (Bartolomé). XXII, 308.
Elías Burgos (Francisco). **E.** XVIII, 191.
Elías y Vallejo (Francisco). **E.** XVIII, 189; XIX, 56; XXII, 308.
Elorriaga (Bartolomé). VIII, 51.
Enrich (Juan). **E.** XVIII, 150.=**1.137.**
Enrique (El Infante Don). **E.** VII, 109.
Enrique (El Maestro). XXII, 308; XXIII, 10, 11.
Enríquez Duque (Juan María). **P.** XXIV, 296.
Eruchel (Maestro). **A.** XXV, 205, 206, 216, 217, 218.
Escacena y Daza (José María). **P.** XV, 207; XXV, 69.
Escalante (Cristóbal de). **O.** X, 202.
Escalante (Juan Antonio). **P.** XXII, 212; XXIII, 112, 172.=**1.417** (la firma), **2.189.**
Escobar (Vicente). **P.** XXIV, 293.
Escudero. **E.** XIX, 122.
Espalter (Joaquín). **P.** XXIV, 299; XXV, 75.
Español (Gregorio). **E.** XVI, 90; XXIII, 324.
Espina (Juan). **P.** III, 131, 227.=**1.394.**
Espinal. **P.** XXIV, 248.
Espinosa (Francisco de). **M. de O.** XXIII, 314.
Espinosa (Fray Jerónimo). **P.** X, 131; XV, 104 (?).
Espinosa (Jerónimo Jacinto). **P.** XXI, 9; XXII, 208.=**2.100.**
Espinosa (Juan de). **P.** X, 132; XXIII, 61, 247; XXV, 69.
Esplugas (Bernardo de). **A.** XXIII, 290.
Esquarte (Pablo). **P.** V. Esquert (Pablo).
Esquert (Pablo). **P.** XX, 121.
Esquivel (José María). **P.** XXI, 164.=**1.074.**
Esqut. V. Schut.
Esteban (Juan). **G.** IX, 158.
Estevan (Alfón). **P.** XIII, 9; XXII, 64.
Estevan (Rodrigo). **P.** XIII, 9; XXII, 64.
Esteve (Agustín). **P.** XXI, 87; XXIV, 213, 219 a 220, 285, 305, 313 a 315.=**1.361, 1.362.**
Esteve (Antonio). **P.** XXIV, 313; XXV, 149.
Esteve (José). **E.** XXII, 214; XXV, 70.
Esteve (Rafael). **G.** XXIV, 313.
Esquivel (Antonio María). **P.** XXI, 164; XXIV, 297; XXV, 69.
Estrada (Pablo de). **E.** XXI, 55.
Eusebi (Luis). **P.** XXI, 164; XXIV, 290; XXV, 70.
Exea (Juan de). **A.** VIII, 244; IX, 134.
Eyck (Juan van). **P.** XX, 52, 57; XXIII, 75, 320; XXIV, 26.
Ezpeleta **P.** III, 227.

F. y S. **P.** XXV, 193.
Falcone (Aniello). **P.** XXIV, 19.
Falqué y Urpi (Pedro). **A.** XV, 240.
Fancelli (Domingo Alejandro). **E.** IX, 29; XII, 173; XVI, 234, 243; XXIV, 86; XXV, 70, 149, 212, 222.=**1.987, 2.041, 2.042.**
Fariña (Juan). **O.** XX, 163.
Farquet (Juan). **O.** XX, 308.
Fatho beu Ybraim el Omeya. III, 2.
Faxardo (Antonio). **O.** XX, 164.
Fedeli (Félix). **P.** XXIII, 286; XXIV, 310.
Federic (Juan). V. Frederik (Juan).
Feijóo (Santiago). **M. A.** XX, 242.
Felipe (Sebastián). **O.** XX, 168.
Feringant y Cortés (Sebastián). **A.** II, 120; V, 96, 134.=**2.077.**
Fernandes (Bartholomeus). **A.** XXV, 70.
Fernandes de Viseo (Vasco). **P.** XXV, 70.
Fernández (Alejo). **P.** IX, 76; XV, 102; XX, 59; XXV, 70.=**1.417** (la firma), **2.062, 2.174.**
Fernández (Alonso). **O.** XX, 164, 167.
Fernández (Alonso). **P.** X, 132.
Fernández (Andrés). **P. y E.** IX, 263; X, 132.
Fernández (Antonio). **P.** X, 133.
Fernández (Antonio). **O.** VIII, 205; XX, 168.
Fernández (Bartolomé). **E.**=**1.219.**
Fernández (Benito). **Ca.** IX, 261.
Fernández (Diego). **E.** XII, 74.
Fernández (Diego). **O.** XX, 167, 168.
Fernández (Esteban). **O.** XX, 142.
Fernández (Francisco). **P.** X, 133; XX, 188.
Fernández (Gregorio). **E.** XVI, 248, 254, 255; XVI, 205; XX, 34, 85; XXII, 188; XXIII, 251; XXIV, 86; XXV, 70, 126, 127, 148, 214, 215.=**1.250, 1.443, 1.609, 1.610, 1.611, 1.953, 1.964.**
Fernández (Joaquín). **A.** IX, 92; XV, 87.
Fernández (Fray José). **A.** IX, 251.
Fernández (Lorenzo). **G.** IX, 155.
Fernández (Lorenzo). **P.** X, 133.
Fernández (Luis). **P.** XIII, 41.
Fernández (Marcos). **O.** XX, 168.
Fernández (Nicolás). **E.** XVIII, 190.
Fernández (Pedro). **P.** X, 87, 134; XXIII, 324.
Fernández (Rodrigo). **O.** XX, 168; XXIV, 82.
Fernández Acevedo (Manuel). **P.** XXIV, 219.
Fernández Aguirre (Pedro). **P.** X, 137.
Fernández Alemán (Jorge). **E.** IX, 76.
Fernández Alonso (Juan). **M. C.** XX, 241.
Fernández Alonso. **M. H.** XX, 241.
Fernández Ayora (Pedro). **P.** X, 137.
Fernández Casanova (Adolfo). **A.** XV, 226; XXIII, 325; XXIV, 32.

Fernández de Castro (Antonio). **P.** IX, 230.
Fernández Granado (J. M.). **P.** XXI, 167.
Fernández Guerrero (José). **E.** XVIII, 188.
Fernández Guerrero (Juan). **E.** XVIII, 187.
Fernández del Hierro (Diego). **G.** IX, 154.
Fernández de Laredo (Juan). **P.** XXIII, 143, 144.
Fernández de Luena (Juan). **A.** XX, 228.
Fernández de Lugo (Ruy). **O.** XX, 163.
Fernández de Montemayor (Andrés). **B.** IX, 226, 229.
Fernández del Moral (Lesmes). **E.** XVI, 246; XVII, 158.
Fernández, el Mozo (Ruy). **O.** XX, 164, 165.
Fernández Navarrete, el Mudo (Juan). **P.** VI, 130; XXII, 219; XXIII, 116, 151; XXV 18, 70.=**1.417** (la firma).
Fernández de la Oliva (Manuel). **E.** XIX, 114.
Fernández de Rogica (Alonso). **Azabachero.** XXV, 197.
Fernández Rojas (Mariano). **A.** IX, 92; XV, 87.
Fernández de Segovia (Bartolomé). **E.** IX, 51, 91.
Ferrán (Augusto). **E.** XVIII, 190.
Ferrández (Pedro). **P.** X, 137.
Ferrando (Manuel). **P.** XXV, 70.
Ferrant (Angel). **P.** XIX, 123, 124.
Ferrant (Fernando). **P.** XXIV, 300.
Ferrant (Luis). **P.** XXIV, 300; XXV, 70.
Ferrer (Francisco). **C.** XXV, 141.
Ferrer (Jerónimo). **E.** XVII, 204.
Ferrer (Ramón). **E.** XVIII, 190.
Ferrer (Vicente). **C.** XXV, 69.
Ferrer Bassa. **P.** XXV, 70.
Ferreyro. **E.** XX, 307.
Ferriz Sicilia (Cristóbal). **P.** XXV, 70.
Ferro (Gregorio). **P.** XXIV, 286.
Fidias. **E.** XXIII, 91; XXV, 42, 50.
Fiesole (Juan de). **E.** XVI, 244.
Figueiredo (Christovaon). **P.** XXV, 70.
Figuera Lezcano (Luis de la). **A.** XXIII, 246.
Figueras y Vila (Juan). **E.** XIX, 65, 113, 114.
Figueroa. **A.** XXIV, 170.
Figueroa (Juan de). **O.** XX, 172, 307.
Figueroa (Ruy de). **O.** XX, 163.
Finelli (Julián). **E.** XVIII, 119; XXIV, 18.
Flamenco (Juan). **P.**=**1.807.**
Flandes (Arnao de). **P.** XXV, 208, 210.
Flandes (Juan de). **A.** XIII, 43.
Flandes (Juan de). **P.** XX, 57; XXII, 71; XXIII, 251; XXIV, 306; XXV, 214, 276 a 281.=**1.003 a 1.011, 1.947, 2.169.**
Flandes (Pedro de). II, 150.
Flipart (Carlos José). **G.** y **P.** XXIV, 143, 276.=**1.229.**
Florentín (Blas). **O.** XX, 310.
Florentín (Maestro Jacobo). **A. E.** y **P.** VIII, 84.
Florentín (Maestro Miguel). **E.** XVI, 33, 233, 234.
Florentino (Maese Nicolás). VII, 68.=**1.367.**
Florentino (Sansón). **P.** XXV, 210, 216, 219, 220.
Flores (Antonio). **E.** X, 206; XXIII, 203.=**1.529.**
Flores (Juan). **C.** XXV, 137.
Florit (José María). **P.** I, 164.
Fol (Pedro). **C.** XX, 251.
Folch (José). **E.** XVIII, 188, 284.
Folch de Cardona. **P.** XXIV, 285, 287.
Folgueras (Cipriano). **E.** XIX, 116.
Font (Augusto). **A.** XVIII, 315.
Fontana (Jácome Tomás). **P.** XXIV, 310.
Fonts (Jaime). **I.** XIV, 105.
Forment (Damián). **E.** XXII, 130; XXIII, 10, 17, 252, 272, 273; XXV, 178, 199.=**1.774, 1.775, 1.796.**
Fortuny (Mariano). **P.** XXIII, 154; XXIV, 299.
Framengo (Vicente). **O.** XX, 154.
Francés (Fernanda). II, 99; XXIII, 175.
Francés (Juan). **E.** IX, 248.
Francés (Juan). **R.** I, 19; XXIII, 314; XXIV, 228; XXV, 149, 208, 212, 222.
Francesca (Francisco de la). **P.** XX, 57.
Francesca (Piero de la). **P.** XXIV, 26.
Francesquini. **P.** XXIII, 122.
Francheschi (Luis). **E.** XVIII, 188.
Francisco (Juan). **G.** IX, 159; XXV, 215, 217.
Franco (Juan). **G.** IX, 192.
Francoy. **E.** IX, 49; XV, 46.
Frangil (Alonso). **O.** IX, 225.
Franqui (José). **E.** XVIII, 186.
Frederik (Juan). **E.** IX, 49, 91; XV, 47.
Freila de Guevara (Pedro). **E.** X, 90.
Fremin (Renato). **E.** XVII, 247, 251, 257.=**1.595, 1.597.**
Frías (Juan de). **E.** XXV, 209, 213.
Frutet (Francisco). VI, 157.
Fumo (Basilio). **E.** XVIII, 197.

Gabeo (Luis). **A.** y **E.** XV, 175.
Gaci (Rutilio). **E.** XIII, 57; XVII, 225; XX, 233, 234; XXIII, 80.=**1.180, 1.181, 1.284, 1.285, 1.286, 1.424** (la firma).
Gahete (Francisco). **G.** IX, 158.
Gainsborough. **P.** XXIII, 152.
Galbán y Cuadros (Salvador). **P.** XXV, 207.
Galíndez (P. Martín). **E.** XVII, 204.
Gálvez (Juan). **P.** XXIV, 289.
Gallardo (Mateo). **P.** XIII, 41.
Gallego (Fernando). **P.** XXV, 209, 210, 211, 219.

Gallego (Ferrant). **P.** IX, 247; XIII, 41.
Gallegos (Fernando). **P.** VIII, 103, 107; XII, 179; XV, 102; XX, 56; XXIII, 251, 268, 320.—**2.170.**
Galván. **P.** XXIV, 213.
Galván (José). **D.** y **G.** XXIII, 114; XXIV, 335.
Gambazo (Juan) [Gambasio]. **E.** XXIV, 15.
Gambino. **E.** XX, 307.
Gamboa. **E.** XVII, 203.
Gante (Guillermo de). **O.** XX, 166, 168; XXIV, 82.
Gárate (José). VI, 74.
García (Alonso). **E.** XIII, 42.
García (Alvar). **A.** IX, 27.
García (Alvaro). **P.** XIII, 41.
García (Amaro). **O.** XX, 247.
García (Andrés). **M. de O.** XXIII, 314.
García (Antón). **G.** IX, 159.
García (Bartolomé). **E.** XIII, 42.
García (Cristóbal). **R.** XX, 241.
García (D.). **P.**=**1.417** (la firma).
García (Francisco). **E.** XIII, 42.
García (Ignacio). **E.** XVIII, 189.
García (Juan). **A.** XIII, 40.
García (Juan). **P.** X, 138.
García (Lorenzo). **G.** IX, 158.
García (Martín). **R.** XXIV, 228; XXV, 198.
García (Nicolás). **M.** XXIV, 295.
García (Pedro). **O.** XX, 142.
García (Simón). **A.** IX, 65.
García (Tomás). **P.** X, 138.
García (Alonso). V. Alonso (García).
García del Barco. **P.** XXV, 219.
García Cabezas. **A.** III, 70.
García Crespo (Manuel). **O.** XXV, 209, 212.
García Crial (Juan). **E.** XVIII, 54.=**1.824.**
García de Cubillas. VIII, 51.
García de Estella (Alvar). **A.** XXV, 205.
García Ferrín (Pedro). **C.** XI, 137.
García González (Manuel). **E.** XIX, 119, 124.
García Guereta. **A.** VI, 58.
García Hidalgo (José). **P.** XXIII, 146, 215; XXV, 74.
García de Mazuecos (Pedro). II, 187.
García de Miranda (Juan). **P.** XIX, 101; XXIII, 283.
García de Mondragón (Juan). **P.** X, 138.
García Oanes. **O.** XX, 163.
García Sampedro. **P.** XXIII, 175.
García del Valle (Agustín). **E.** XIX, 118.
Gariburu (Francisco). **E.** XXIII, 256.
Garín (Domingo). **Ca.** XI, 62.
Garnelo (José). **P.** I, 164; II, 58 (láminas), 99; IV, 78; XXIII, 102; XXIV, 63, 311.=**1.168, 1.391, 2.196.**
Garri (Salvador). **E.** XVIII, 186.
Gascó (Vicente). I, 179.
Gaspar (El Maestro). **E.** XV, 30.
Gasparini (Matías). **P.** y **E.** XXIII, 287; XXIV, 144.
Gaudi. **A.** XV, 238; XXIII, 5.
Gaviria (Francisco de). **P.** IX, 160.
Gaytán (Juan). **Ca.** IX, 80, 263.
Gea (Juan). V, 96, 134.
Gentileschi (Artemisa). **P.** XXIV, 25.
Geubels (Wilhelm). **T.** XXV, 149.
Ghirlandajo (D.). **P.** XXIV, 250, 329.
Giafar ben Muhasin. III, 2.
Giaquinto (Conrado). **P.** XXIII, 110, 286; XXIV, 57, 60, 61, 143, 276.=**1.228.**
Ghiberti. **E.** XXV, 222.
Gian (Giacomo). **E.** XXV, 149.
Gibert (Pablo). **E.** XIX, 141.
Gil (Alonso). IV, 46.
Gil (Isidro). III, 34.
Gil (Manuel). **R.** XX, 241.
Gil García. **O.** XX, 163.
Gil de Hontañón (Juan). VIII, 51.
Gil de Hontañón (Rodrigo). **A.** I, 21; VIII, 31, 51; XIII, 41; XXV, 151, 213.
Gilabert (María Luisa). **P.** XXI, 71.
Gilarte (Mateo). **P.** XVIII, 261; XXV, 149.
Ginés (José). **E.** XV, 229; XVIII, 160.=**1.121, 1.142.**
Giorgione. **P.** XX, 99; XXIII, 148, 149.
Giotto. **P.** XXIII, 75, 95; XXV, 44.
Giraldo (Lucas). **E.** IX, 29; XVI, 239; XXII, 177; XXV, 208, 213, 216, 221, 222.
Giraldo de Merlo (Luis). **E.** XVI, 239; XXV, 137, 224.
Giralte (Francisco). **E.** II, 4; VI, 59; XVII, 43, 50.=**1.234, 1.235, 1.236.**
Gisbert (Antonio). **P.** XXIV, 303.
Gisbert (Salvador). XXIII, 278.
Gomar. **P.** XX, 298.
Gomar (Antonio). **E.** IX, 49; XV, 46.
Gomar (Francisco). **E.** IX, 49, 90; XV, 46.
Gómez (Alvar). **A.** XX, 228.
Gómez (Bernabé). **P.** y **E.** XXI, 55.
Gómez (Diego). **G.** IX, 192.
Gómez (Felipe). **P.** XXIII, 133.
Gómez (Francisco). **P.** XXIII, 58, 133.
Gómez (Gonzalo). **E.** IX, 126; XV, 90.
Gómez (Gonzalo). **O.** X, 252.
Gómez (Juan). **P.** XXII, 225.
Gómez (Pedro). **E.** XIX, 204.
Gómez (Ruy). **O.** XX, 163.
Gómez (Vicente). **P.** XXIV, 210, 218.
Gómez González de Requeixo. **O.** XX, 163.
Gómez Horozco. **E.** XV, 90.
Gómez de Mora (Juan). **A.** VI, 61; XX, 232 y siguientes; XXI, 40; XXV, 152.
Gómez de Navia. **G.** XXIV, 212.

Gómez de Onteiro **O.** XX, 163.
Gómez Pastor (Jacinto). **P.** XXIV, 210, 211, 213, 284, 285.
Gómez del Río (Hernán). **B.** IX, 226.
Gómez del Río (Jerónimo). **A.** VI, 166, 168.
Gómez de Vera (Hernán). **G.** IX, 158.
Gonzac. **E.** XVII, 247.
Gonzales (Joan). VII, 143.
González (Alvar). **M. C.** I, 49.
González (Alvar). **O.** XX, 142, 163.
González (Antonio). **P.** XXIII, 118.
González (Bartolomé). **P.** IV, 2; XIX, 103, 105; XX, 114, 116, 265, 266; XXII, 302; XXIII, 105, 134; XXV, 125, 186, 190.=**1.358**, **1.417** (la firma), **2.203**.
González (Diego). **M. C.** XIII, 41.
González (Ferrán). **P.** y **E.** XXIII, 268.
González (Francisco). **M. C.** IX, 249; XIII, 41.
González (Francisco). **E.** XIII, 42.
González (Francisco). **P.** VIII, 230.
González (José). **P.** XXI, 167.
González (Juan). **O.** X, 203, 252.
González (Juan). **P.** IX, 138.
González (Manuel). **E.** XVIII, 189.
González (Pedro). **O.** XX, 163.
González (Salvador). **P.** VI, 71.
González de Benavides (Julián). **P.** XXIII, 29, 33.
González Jiménez (José). **E.** XIX, 114.
González de Lara (Hernán). I, 78.
González Pola (Julio). **E.** XIX, 265.
González Rizi (Rómulo). **E.** XIX, 117.
González Ruiz (Antonio). **P.** XXI, 72; XXIII, 287; XXIV. 144.
González de la Vega (Diego). **P.** XXIII, 23, 24, 316; XXV, 145.
González Velázquez (Alejandro). **A.** y **P.** XXIV, 143, 313.
González Velázquez (Antonio). **A.** XXIV, 312, 313.
González Velázquez (Antonio). **P.** XXIV, 143, 144, 277, 312, 313; XXV, 189.
González Velázquez (Cástor). **P.** XXIV, 292, 312, 313.
González Velázquez (Cosme). V. Velázquez (Cosme).
González Velázquez (Isidro). **A.** XXIV, 285, 312, 313.
González Velázquez (Luis). **P.** XXII, 214; XXIV, 143, 276, 310, 312, 313.=**1.388.**
González Velázquez (Pablo). **E.** XXIV, 273, 312, 313.
González Velázquez (Zacarías). **P.** XXI, 71; XXIII, 65, 117; XXIV, 284, 285, 292, 312, 313, 315, 335; XXV, 211.=**1.363.**
Gonzalo (Pedro). **M. C.** XIII, 42, 43.
Goutriz (Juan de). **O.** XX, 168.
Goya (Francisco de). **P.** IX, 47; X, 150; XIII, 93; XV, 101, 104; XVII, 1; XX, 47, 245, 299; XXI, 73, 170, 174; XXII, 64, 313; XXIII, 44, 70, 76, 81, 82, 113, 124, 131, 148, 150, 152, 153, 204, 322, 324; XXIV, 24, 58, 63, 64, 84, 85, 142, 173, 174, 187, 204, 205, 206 a 209, 210, 213, 219, 284, 285, 299, 311, 314, 315, 327, 333 a 338, 341.=**1.052**, **1.111**, **1.112**, **1.217**, **1.323**, **1.338**, **1.376**, **1.379**, **1.177**, **1.417** (la firma), **1.793**, **1.805** **1.809** **2.012**.
Grajera (José). **E.** XIX, 64.=**1.196**, **1.197**.
Grandia (Pietro da). **A.** XXII, 11.
Granell. IV, 173.
Grangel. **C.** XXV, 140.
Grasés. **A.** XV, 236.
Greco (El). **P.** I, 79, 93; VI, 42, 43; VIII, 170; XV, 104; XX, 47, 76, 103, 174 y siguientes, 299; XXI, 169; XXII, 60, 187, 313; XXIII, 75, 81, 82, 90 y siguientes, 113, 148, 150, 152, 153, 167, 204, 231, 236, 237, 241, 255, 256, 307, 317, 320, 321; XXIV, 1 a 10, 24, 59, 65, 75, 93, 95, 174, 236, 241 a 243, 248, 275, 292, 326 a 331, 337; XXV, 17, 34, 70, 105, 122, 175, 200, 208, 220.=**1.023 a 1.026**, **1.281**, **1.287**, **1.320**, **1.337**, **1.350**, **1.365**, **1.385**, **1.453**, **1.496**, **1.497**, **1.481**, **1.504**, **1.505**, **1.506**, **2.005**, **2.176**, **2,207**.
Grizzi (Felipe). **C.** XXV, 142.
Grizzi (Guiseppe). **C.** XXV, 141.
Grolo, el Mozo (Juan). **O.** XX, 164.
Grolo, el Viejo (Juan). **O.** XX, 164.
Guadalupe (Pedro de). **E.** XV, 31.
Guas (Enrique). IV, 54.
Guas (Juan). **A.** I, 63; IV, 54; XX, 225, 228, 229; XXV, 78, 79, 206, 207, 208, 210, 211.
Guas (Pedro). IV, 55.
Guerau (Antonio). **P.** XXIV, 320.
Guerra (Cristóbal de). **C.** XI, 63.
Guerra (Eugenio). **E.** XVII, 204.
Guerra (José). **E.** XVIII, 188, 277.=**1.150.**
Guerrero y Thobar (Joseph). **P.**=**1.417** (la firma).
Guidi (Domenico). **E.** XVIII, 122.
Guijano (Jerónimo). **A.** VIII, 242.
Guijarro (Jerónimo). **A.** V, 74; VIII, 34.
Guijo. **C.** XXV, 139.
Guill (Mateo). **A.** XX, 242, 243, 244.
Guillén (Arnau). **E.** XXIII, 256.=**1.778.**
Guillén (Diego). **E.** VII, 97.
Guillén (El Maestro). **E.** XV, 175.
Guillermo (El Maestro). **R.** XXIII, 314.
Guillermo (El Maestro). **V.** IX, 71.
Guimerá (Guillermo de). **A.** XXIII, 292, 294.
Guirao. **E.** XV, 126.
Gumiel (Pedro). **P.** I, 21, 82; XX, 54; XXV, 121, 148, 149, 151.
Gutiérrez (A.). **P.** XXV, 209.
Gutiérrez (Francisco). **E.** X, 90.

Gutiérrez (Francisco). **E.** VI, 143; XV, 192; XVIII, 70.=**1.186.**
Gutiérrez (Manuel). **E.** XVII, 213.=**1.241.**
Gutiérrez Garrido (Francisco). **E.** y **A.** X, 90.
Gutiérrez de Torices (Fr. Eugenio). **E.** XVII, 205; XXV, 216.
Gutiérrez de la Vega (José). **P.** XXI, 164; XXIV, 297.
Guzmán (Bernardo de). **E.** XXIII, 28.
Guzmán Llorente (Bernardo). **P.** XXIII, 144.
Guzmán (Pedro de), el Cojo. **P.** XII, 58 (tasación de pinturas, Pardo); XIV, 156 (Inventario de cuadros «La Ribera», Valladolid); XXII, 239.

Haces (Bartolomé de). **A.** XV, 11.
Hagib. **E.** X, 182; XV, 125.
Haly. **C.** XXV, 140.
Hazán (Maestro). II, 2.
Hazis. **Ca.** XIII, 41.
Henrique Maestro. VI, 125.
Henríquez (Leonardo). **P.** X, 138.
Heredia (Teótimo). **P.** VI, 68.
Hereza (?). **P.**=**1.417** (la firma).
Hermes (Isaac). **P.** XXIV, 324.
Hermosilla. **P.** XXIV, 143.
Hermoso (Diego). **E.** XIX, 56, 63.
Hermoso (Pedro). **E.** XVIII, 188, 286; XX, 22, 24, 26.
Hernández (Andrés). **P.** X, 128; XXV, 217.
Hernández (Bartolomé). **E.** XV, 128, 130; XX, 88.
Hernández (Diego). **O.** X, 252.
Hernández (Germán). II, 98.
Hernández (Gregorio). **E.** I, 154; XIII, 41; XXV, 181.
Hernández de la Cruz (Juan). **O.** IX, 158.
Hernández de Cuéllar (Diego). **Ca.** VIII, 229.
Hernández Rubio (Diego). **O.** X, 253.
Herrera [¿El Viejo o el Mozo?]. **P.** XV, 104.
Herrera (Alonso de). **P.** XXII, 229; XXIV, 338.
Herrera (Diego Fabián de). **B.** IX, 226.
Herrera (Francisco de). **Ca.** X, 79.
Herrera Barnuevo (Antonio). **E.** X, 247; XVII, 204.
Herrera Barnuevo (Sebastián). **P. E.** y **A.** II, 22; XVII, 222; XX, 85, 86, 237; XXIV, 138, 139; XXV, 145.=**1.242.**
Herrera, el Viejo. **P.** XV, 104; XXII, 313; XXIV, 180.
Herrera, el Mozo (Francisco de). **P.** XXIII, 140, 141, 176, 281; XXIV, 243; XXV, 152.
Herreros de Tejada. **P.** XX, 248.
Hidalgo (Juan Francisco). II, 9, 11.
Hierro (Diego del). **B.** IX, 227.
Higuera (Jacinto). **E.** XVIII, 315; XIX, 118, 124.
Hilario (El Maestro). **R.** IX, 250.
Hispalense (Juan). **P.** VIII, 101; IX, 28, 25; XV, 209, 212.=**1.303.**
Hobbema. **P.** XXIII, 152.
Hoecke, Juan van den. **P.** XXIII, 174, 177.
Hogenberg (Nicolás). **D.** XXV, 135.
Holanda (Alberto de). **E.** XXV, 207.
Holanda (Antonio de). **P.** XXI, 168.
Holanda (Cornelis de). **E.** XV, 176.
Holanda (Nicolás de). **E.** XXV, 207, 215.
Holanda, Tedor. **V.**=**2.036.**
Holbein, el joven. **P.**=**1.383.**
Houasse (Miguel Angel). **P.** XVII, 295; XXIII, 216.
Houasse (Renato Antonio). **P.** XXI, 66; XXIII, 215, 216.
Huever. **A.** VIII, 2.
Hoyos (Gaspar de). **D.** y **P.** XX, 90; XXI, 257.
Huguet (Jaime). **P.** XXIII, 240.
Huici. **E.** XV, 31.
Hurtado (Andrés). **A.** XX, 241.
Hurtado Izquierdo (Francisco). II, 10.

Ibáñez de Zalvide (Martín). VI, 74.
Ibarra (Martín de). **C.** X, 90.
Ibarra (Pedro de). **A.** IX, 250.
Ibía, la Zumaya (Isabel de). **P.** XXIV, 244.
Ibrain de Túnez. **A.** XXIII, 302.
Iglesia (Bartolomé de la). **O.** XX, 172.
Illescas (Juan de). **P.** X, 159.
Indacco (Jacopo l'). **E.** XX, 81.
Inglés (Jorge). **P.** XV, 141; XX, 55; XXV, 99 a 215.=**1.091, 1.092, 1.093, 1.324, 1.325, 1.326.**
Inurria y Lainosa (Mateo). **E.** XIX, 117, 264.
Inzas. **P.** XXIII, 176.
Ipsas (Pascual de). **E.** XVIII, 187.
Irala. **P.** XXV, 149.
Iriarte (Ignacio de). **P.** XXIII, 316.
Iriarte (Valero). **P.** XXIV, 310.
Isla (Francisco de). **O.** XXIV, 82.

Jacomart Basó. **P.** XV, 212; XVII, 125; XXIII, 182, 246, 247; XXIV, 250, 320, 321.
Jaén (Francisco de). **O.** XIII, 42.
Jaén (Juan de). **P.** X, 159.
Jaén (Manuel de). **E.** XIII, 42.
Jalón (Nicolás). **P.** XXIII, 17, 20.
Jaqués (Esteban). **E.** IX, 51; XVI, 18.
Jato (Francisco). **E.** X, 109.
Jáuregui (Juan de). **P.** XIX, 154; XX, 119.=**1.161.**
Jiménez (Cristóbal). **E.** IX, 30; XXV, 210.
Jiménez (Miguel). **P.** XXIII, 249; XXV, 198.
Jiménez de Cisneros (Eugenio). **P.** XXIV, 210, 284, 285.
Joanes (Juan de). **P.** XI, 27; XIII, 93; XIX,

517, XX, 121, 290; XXI, 212; XXII, 43 (Inventario de cuadros de doña Margarita de Austria), 177; XXIII, 199; XXIV, 221, 225, 227, 230 a 234, 249.
Jonghelink. XXIII, 79.
Jordaens (J.). **P.** XXIV, 28.
Jordán (Esteban). **E.** XVI, 236, 244, 247; XX, 88.
Jordán (Lucas). **P.** I, 82; III, 227; V, 81; XXIII, 110, 143, 167, 171, 172; XXIV, 58, 90, 310; XXV, 34, 129, 149, 181, 192, 193.
Jorge (El Maestro). **O.** IV, 67; XX, 140.
Juan (Maestre). **E.** X, 109.
Juan (El Maestro). **V.** IX, 71.
Juan (Petí). **E.** XV, 30; XXIV, 228.
Juan (Felipe). **P.** XIII, 41.
Juan «el platero» (Fr.). V. Segovia (Fr. Juan de).
Juanes (Juan de). **P.** XXV, 179.=**2.101**, **2.114**.
Juanes [Padre]. **P.** XXIII, 199.=**2.096**.
Juliá (Asensio). **P.** XXI, 87; XXIV, 314, 315, 316.
Juni (Isaac de). **E.** XX, 82, 88.
Juni (Juan de). **E.** II, 180; VIII, 52; XI, 169, (lámina, retrato. Burgo de Osma); XV, 224; XVI, 91, 235, 244, 245, 248; XX, 88, 90; XXIII, 165, 306; XXIV, 323; XXV, 220.= **1.553**, **1.717**.
Jusap. **A.** XXIII, 251.
Juvara (Felipe). **A.** XVIII, 115; XXIII, 283.

Kalamis. **E.** XXV, 50.
Kauffmann (Angelica). **P.** X, 2.=**1.300**.
Kessel, Juan van. **P.** IV, 2; XXI, 65; XXIII, 144.
Knipher (Christian). **C.** XXV, 140.

Lacoma (Francisco de). **P.** XXIV, 294.
Lagües (Juan de). VI, 74.
Lampérez y Romea (Vicente). **A.** IX, 66, 72; XX, 300; XXIII, 236, 241, 242, 248, 250, 262, 306; XXIV, 30, 32; XXV, 31.
Landerri (Juan de). **E.** XXIII, 10.
Lanfranco. **P.** XXIV, 19.
Lanzuela (Antonio). **P.** XX, 247.
Lara (Francisco de). I, 48.
Lara (José de). **E.** XVI, 91.
Lara y Churriguera (Manuel de). **A.** IX, 251.
Lardhy (Agustín). **P.** XXIII, 175.
Laredo (Manuel de). **A.** I, 18; XXV, 145, 147, 151.
Larraondoguno (Martín). **M. C.** XVIII, 195.
Larrúmbide (Juan de). **E.** XXIII, 13.
Lasarte (Sebastián). **A.** IX, 249.
Lassus. **A.** XXIV, 31.
Lavery (Juan). **P.** XXIII, 154.
Lázaro (Juan Bautista). **A.** XII, 170; XXV, 91.
Leclerc (Pedro Nolasco). **P.** XXIV, 300.
Legote (Pablo). **P.** XXII, 131; XXIV, 222, 238 a 239.=**1.994**, **2.001**.
Leocarés. **E.** XXIII, 92.
León (Gaspar de). **O.** VIII, 204.
León (Jerónimo). **G.** IX, 159.
León (Juan de). **E.** II, 9; XX, 251; XXIV, 281.= **1.224**.
León (Rafael de). **E.** XV, 219.=**2.080**.
León (Rodrigo de). **O.** VIII, 194; X, 254.= **1.430** (la firma).
Leonardo (José). **P.** XIX, 291; XX, 184; XXIII, 62; XXV, 149.=**1.047**, **1.048**, **1.109**.
Leonardoni (Francisco). **P.** XXI, 66; XXIII, 210.
Leoni (León). **E.** XVI, 245; XVII, 141; XXIII, 79.=**1.064 a 1.071**.
Leoni (Pompeyo). **E.** VII, 122; XVI, 245, 254; XVII, 141, 313; XX, 67, 79, 84, 178; XXV, 150.=**1.070**, **1.071**, **1.119**, **1.248**, **1.417** (la firma), **1.450**.
Liaño (Felipe de). **P.** XX, 114, 117, 260; XXI, 169; XXII, 299.
Liaño (Lope de). **Ca.** VIII, 227, 247, 249.
Lisipo. **E.** XXIII, 91, 92, 94.
Lissandrino. **P.** XXIV, 316.
Lizargarate (Pedro). II, 187.
Loarte (Alejandro). **P.**=**1.417** (la firma).
Lobato (Nicolás de). **E.** IX, 52; XVI, 17.
Lobera (Juan). **M. de O.** XXIII, 186.
Loo (Luis Miguel van). **P.** V, 136; XXI, 67; XXIII, 172, 283, 284; XXIV, 202.=**1.113**.
López (Alfarero). XXV, 138.
López (Adolfo). **T.** IX, 92; XV, 87.
López (Andrés). **G.** IX, 158.
López (Andrés). **C.** XI, 65.
López (Andrés). **P.** XXV, 131.
López (Antón). **G.** IX, 159.
López (Bartolomé). **P.** XII, 124.
López (Bernardo). **P.** XXI, 164; XXIV, 297, 301.=**1.116**.
López (Enrique). **O.** XX, 168.
López (Francisco). **G.** IX, 159.
López (Francisco). **E.** XVIII, 188.
López (Francisco). **P.** XII, 56 (tasación de pinturas, Pardo); XXII, 236; XXIV, 15.
López (Francisco). **R.** IX, 258.
López (Hernando). **G.** IX, 159.
López (Jorge). **O.** XX, 168.
López (José). **A.** V, 134, 174; VIII, 244; IX, 134.
López (Luis). **P.** XXI, 164; XXIV, 297.
López (Marcos). **A.** XXI, 41.
López (Martín). **G.** IX, 154.
López (Pedro). **C.** VIII, 231.
López (Simón). **P.** XIII, 41.
López (Vicente). **P.** XIII, 92; XIX, 102; XX,

47; XXI, 162, 174, 199; XXIII, 71, 172; XXIV, 205, 287, 288, 291, 296, 297, 299, 300, 311, 316.=**1.115, 1.165, 1.341, 1.386, 2.102**.
López Alemán (Simón). **E.** X, 87, 109.
López de Arenas (D. Diego). I, 48; XXI, 8.
López de Ballesteros (Martín). **O.** XX, 165.
López Bernal (Andrés). **G.** IX, 192.
López Castillejo (Juan). **Ca.** X, 81.
López Durango (D. Gregorio). I, 48.
López de la Fuente (Francisco). **G.** IX, 192.
López Enguidanos (José). **P.** XXIV, 287.
López de Gámiz (Pedro). VII, 97.
López de Herrera (Diego). **B.** IX, 228.
López Mangalua (Felipe). **P.** XXIII, 142.
López Moreno (Diego). **P.** X, 159.
López Otero (Modesto). **A.** XX, 255.
López de Valdelomar (Andrés). **G.** IX, 159.
López de Valenzuela (Diego). **B.** IX, 228.
Loquer (Miguel). **E.** IX, 49, 91; XV, 47.
Lorena (Claudio de). **P.** XXIII, 148, 152.
Lorena (Juan de). **E.** XXIII, 10.
Lorenzale (Claudio). **P.** XXIII, 175; XXIV, 316.
Lorenzo (Pedro). **P.** XXII, 64.
Lorenzo (Rodrigo). **O.** XX, 142.
Lucas (Eugenio). **P.** XX, 298; XXI, 164.
Lucas (El Maestro). **Ca.** XV, 175.
Lucena (Diego de). **P.** XX, 275, 288.
Luini (Bernardino). **P.** XXI, 130, 134, 180, 183, 184.=**1.249**.
Luis (Juan) **P.**=**1.417** (la firma).
Luque (Francisco de). II, 9.
Luque (Gómez). **O.** X, 257.
Luquet. **E.** XXV, 5.
Luqueto. **P.** XXIII, 211.
Luxán Martínez (José). **P.** XXIV, 142, 310.
Llamas (Francisco). **P.** XXIV; 310; XXV, 216.
Llanos (Ferrando de). **P.** X, 208; XV, 137; XXIII, 203, 268.=**2.095**.

Mabuse. **P.**=**1.344**.
Macía (María del Carmen). **P.** XXIV, 290.
Machuca (Pedro). **A.** V, 77; VIII, 243; IX, 132; XV, 224; XXIII, 199, 260; XXIV, 227; XXV, 62.
Madera (Bernal). **O.** XX, 168.
Madrazo (Federico). **P.** XXI, 165; XXIV, 303, 316.=**1.390**.
Madrazo (José). **P.** XXIV, 296, 302, 303, 316, 317.=**1.377**.
Madrazo (Juan). **A.** XXIV, 32.
Madrazo (Raimundo). **P.** XXI, 167; XXIII, 71.
Madrid (Fray Diego de). **A.** II, 22; XX, 237.
Maeda (Asensio de). II, 11.
Maella (Mariano S.). **P.** I, 81; XXI, 72; XXIII, 44, 174, 177; XXIV, 68, 144, 204 a 205, 208, 209, 210, 217 a 218, 285, 287, 289, 293, 296, 312.
Maestro (Henrique). V. Henrique Maestro.
Maestro del Prelado Mur. **P.** XVII, 70, 126.
Maffei Rosi (Antonio). **M.** XXIV, 301.
Magariños. **E.** XXIII, 324.
Magdalena. **A.** VIII, 170; XVIII, 314.
Magnasco. **P.** V. Lissándrino.
Malo (Félix). **E.** X, 99.
Mallorquín (El). VI, 132.
Manet. **P.** XXIII, 148.
Manjarrese (Luis). **E.** XVIII, 271.=**1.144**.
Manso (Pedro). II, 150.
Mantegna (Andrés). **P.** XXIII, 95; XXIV, 322.
Manto (Marco). **E.** IX, 125; XV, 90.
Mantovano (Simón). **E.** XVI, 244.
Mantuano (Dionisio). **P.** XXIII, 137, 188.
Maraielas (Ramón). **Ca.** XI, 65.
Maratta (Carlos). XXIII, 218.
Marçal. **P.** XXIII, 302.
Marco. **E.** XVIII, 315; XIX, 124.
Marco (El Maestro). **E.** IX, 125; XV, 90.
Marcos (Juan). **C.** XIII, 42.
March (Esteban). **P.** XXIII, 115.
Marinas (Aniceto). **E.** II, 17, 42, 46; X. 145; XVI, 277; XVIII, 314; XIX, 143; XX, 255; XXIII, 305.=**1.204, 1.205, 1.501, 1.571, 1.954, 1.955**.
Mariño (Francisco). **O.** XX, 158.
Mariño (Juan). **O.** XX, 159.
Márquez de Velasco (Esteban). **P.** XXIV, 310.
Martín (Mr.). **O.** XX, 310.
Martín (Antón). **C.** XIII, 42.
Martín (Bartolomé). **C.** XIII, 41.
Martín (Elías). **E.** VIII, 66; XIX, 114.
Martín (Francisco). **A.** y **E.** IX, 30; XXV, 210.
Martín (Juan). **A.** IX, 182.
Martín (Juan). **E.** XIII, 42.
Martínez. **A.** XXV, 138.
Martínez (Alonso). **P.** IX, 178.
Martínez (Andrés). **A.** IX, 79.
Martínez (Andrés). **C.** XVI, 96.
Martínez (Andrés). **P.** VIII, 231.
Martínez (Antonio). **P.** XXIV, 285.
Martínez (Domingo), **P.** XXII, 213; XXIV, 248.=**2.008**.
Martínez (Francisco). **P.** X, 159.
Martínez (Ginés). **O.** X, 257; XXIII, 324.
Martínez (Jerónimo). **A.** V, 74; VIII, 34.
Martínez (Joaquín). **A.** VIII, 244; IX, 134.
Martínez (Juan). **M.** XIII, 11.
Martínez (Juan). **E.** XVI, 23.
Martínez (Jusepe). **P.** XXI, 9, 173; XXIII, 62, 250; XXV, 75, 177, 198.
Martínez (Miguel). **P.** XIII, 43.
Martínez (Pedro). **O.** XX, 140, 158, 163.
Martínez (Sebastián). **P.** XXII, 207; XXIII, 137.
Martínez Cano (Juan). **R.** IX, 258.

[illegible] (C[illegible]). P. **1.417** (la firma).
Martínez de la Hidalga (Francisco). E. XV, 175.
[illegible] (Antonio). M. XX, 211.
Martínez Montañés (Juan). E. V, 51; VI, 158, [illegible] XVIII, [illegible] XX, 51, 58, 265, 266, 270, XXII, 193; XXIV, 86, 183, 186, 187. = **1.986.**
Martinez Reina (Juan). E. XVIII, 186.=**1.147.**
Martínez Reyna (José). E. XVIII, 274.
Martínez Ruiz (Saturnino). A. XV, 226.
Martinez de la Vega (Toribio). VI, 164, 179.= 2.083.
Martiz (Gil). O. XX, 159.
Martiz (Juan). O. XX, 142.
Masacio. P. XXIII, 75; XXIV, 26.
Masip (Vicente). P. XXIV, 227, 230 a 234.
Mata (Luis). P. XXI, 10.
[illegible] P. XXIV, 210.
Mateo (Fray). A. XV, 93.
Mateo (Maestro). A. XXIII, 312; XXV, 205, 206, 208, 218.
Mateos (Francisco). E. XIII, 42.
Matheos (José). P. VII, 172. = **1.417** (la firma).
Mayno (Juan Bautista) P. I, 94; XIX, 285, 298; XX, 47, 181, 182, 185; XXII, 304; XXIII, 132, 230, 250; XXIV, 236; XXV, 24.=**1.028, 1.288.**
Maza (Juan de la). A. XIII, 41.
Mazabel (Blas de). Ca. XI, 65.
Mazo (J. B.) P. IV, 2, 3; VI, 132; XIX, 91, 204; XX, 185, 267, 272, 274, 284, y siguientes.= **1.002, 1.107, 1.321.**
Mazo (J. B.). P. XXIII, 135, 138, 152, 171, 173; XXIV, 94, 254, 314.=**1.417** (la firma).
Meaes [Meaux?] (Juan de). O. XX, 154.
Meana (El Maestro). A. XV, 11.
Meana (Francisco Javier). E. XVIII, 189.
Medina. P. XXV, 151.
Medina (Mateo de). XVIII, 187.
Medina (Sabino). E. XVIII, 191, 298, 302; XIX, 56.=**1.158, 1.192.**
Medrano (Juan). A. XV, 186.
Medrano (Manuel). O. XX, 251.
Medrano (Pedro). O. XX, 247.
Meléndez (Francisca Efigenia). P. XXIV, 212.
Meléndez (Francisco). P. XXIV, 285.
Meléndez (Luis). P. XXIV, 202, 212, 213.
Melgas (Luis). P.=**1.417** (la firma).
Mélida (Arturo). A. y P. XI, 23; XVI, 269, 270, 273; XXI, 53.=**1.989.**
Melignan (Luis de). P. XXI, 170.
Mellid (Pedro de). O. XX, 164.
Memling (Hans). P. XII, 177; XX, 57; XXIII, 306.
Mena (Alonso de). E. XX, 28, 31.
Mena (Juan Pascual de). E. XVIII, 62; XX, 247.=**1.185.**
Mena (Pedro de). E. II, 126; VI, 141; XII, 73; XVI, 260; XVII, 213; XX, 27, 31; XXIII, 49, 241; XXIV, 86, 95, 189 a 193; XXV, 75, 76, 126, 150, 215. = **1.240, 1.252, 1.354, 2.029, 2.032, 2.046.**
Méndez Andrés (José). P. XXIV, 301.
Mendoza (Pedro). P. XXIII, 17, 20.
Mendoza Moreno (Francisco). P. XXIV, 301.
Menéndez (Francisco Antonio). P. XXI, 170; XXIII, 218, 223; XXIV, 202, 212.
Menéndez o Meléndez (Miguel Jacinto). P. XXIII, 218, 219; XXIV, 202.
Menéndez (Pedro). M. VIII, 202.
Menéndez Pidal (Luis). P. V, 153.=**1.392.**
Mengs (Ana María). P. XV, 13; XXI, 71.
Mengs (Antonio Rafael). P. V, 135; X, 112; XI, 29, 49; XXI, 68; XXIV, 56 a 61, 64, 141, 144, 203, 205, 206, 208, 210, 277, 339; XXV, 5, 132.= **1.114, 1.117, 1.297, 1.352.**
Mercar (Antonio). P. XXIV, 316.
Meri (Carlos de). XXIII, 324.
Merino (Francisco). O. IX, 99. = **1.429** (la firma).
Merino (José). P. XXV, 137.
Merlo (Antonio). A. XVIII, 315.
Merlo (Giraldo de). E. XXII, 311.
Meunier (Constantino). P. XXIV, 328.
Mesa (Pedro de) P. X, 159.
Messina (Antanello de). P. XX, 57.
Mestre (Vicente). P. XXI, 10.
Metsys (Quintín). P. XXIII, 79, 251, 253; XXIV, 65, 75; XXV, 76.=**1.279, 1.293.**
Michael (José). E. XII, 74.
Michel o Michiel (Maestro). V. Sithium (Miguel).
Michel (Pedro). E. XXV, 6.
Michel (Roberto). E. XV, 191, 192; XVII, 246, 271; XVIII, 70, 76; XXV, 3 a 6.=**1.186, 1.221, 1.222.**
Miguel (Angel). E. P. y A. XXIII, 75, 77, 151, 188, 270, 272; XXIV, 3, 86, 180, 237, 326, 330; XXV, 126, 132, 134, 149, 211.=**1.029.**
Millán (Juan). E. XV, 32.
Miseria (Fr. Juan de la). P. XX, 186; XXV, 215.
Mitata (Lucas). E. IX, 250.
Módena (Bernabé de). I. XVII, 70.
Mois (Rolán de). P. XX, 121.
Mojarres o Moxares (Juan Esteban de). P. XXIII, 22, 23, 24.
Molina (Fernando de). P. X, 159.
Molina (Francisco de). Ca. XI, 66.
Molina (José). A. VIII, 244; IX, 134.
Momper. P. XXIII, 171.
Monasterio (Angel). E. XVIII, 188, 292.=**1.154.**
Monasterio (Pedro). E. XVIII, 290.=**1.153.**
Mondravilla (Alonso de). E. XVI, 255.

Monegro (Juan Bautista). **E.** I, 82; XVII, 141; XXV, 146.=**1.451.**
Monreal (Antonio). **P.** XXIII, 58.
Monroy Aguilera (Diego). **P.** XXIV, [illegible].
Monserrat y Portella (José). **E.** XIX, 117, 121.
Montalvo (Bartolomé). **P.** XXIV, 289.
Montáos (Antonio de). **O.** XX, 170.
Montelupo (Rafael da). **E.** XVI, 244; XXV, 149.
Montero de Rojas. **P.** XXV, 152.
Montesinos y Ramír[illegible] (Rafael). **P.** XXI[illegible]
Montolín (Vicente). **P.** XXIV, 155, 321.
Monzalvo. VI, 133.
Monzón (Rafael Juan). **P.** XXIII, 18.
Moñiz (Simón). **P.** X, 160.
Mora (Francisco de). **A.** II, 187; IX, 30; XIII, 147; XVI, 247; XXV, 152, 210, 221
Mora (Jerónimo de). **P.** XII, 58.
Mora (José de). **E.** XVII, 221.=**1.216.**
Moradillo (Francisco). **A.** XXIV, 265, 266, 267.
Moragas (Pedro). **E.** XXV, 136.
Morales (Antonio). **B.** IX, 228.
Morales (Antonio). **O.** XX, 167, 307, 308.
Morales (José). **O.** XX, 170, 172, 307.
Morales (Juan de). **C.** X, 81.
Morales (Luis). **P.** VIII, 169; XV, 104; XVI, 1; XVII, 1; XXII, 154; XXIII, 95; XXIV, 65, 75, 234; XXV, 214.=**1.215, 1.280, 1.336.**
Morán (Santiago). **P.** XXII, 303; XXV, 221.
Moreno (Joseph). **P.** XXIII, 175, 176.=**1.417** (la firma).
Moreno Carbonero (José). **P.** III, 240; XXIII, 320.
Moreto Florentino (Juan). **E.** IX, 52; XVI, 17; XXIII, 272; XXV, 199.=**1.794, 1.795.**
Moreto (Pedro de). **E.** XXV, 199.
Morillo (Diego). **E.** X, 109.
Morlanes. **E.** XXIII, 272.
Moro (Antonio). **P.** IV, 2; VI, 127; IX, 9; XIII, 2; XIV, 156; XX, 104, 174, 183; XXII, 147; XXIV, 14, 15, 208, 242.=**1.060, 1.246, 1.417** (la firma), **2.154**.
Moro (Francisco). **A.** IX, 248.
Moro (Josef de). **P.** III, 227.
Morris (William). **P.** XXIII, 147.
Mourazos (Ruy de). **O.** XX, 163.
Moure (Francisco). **E.** XVI, 97.
Moya. **A.** XXV, 138.
Moya (Francisco). **E.** XVIII, 185, 187; XXIII, 278.
Moya (Pedro de). **P.** IX, 96; 12, 127.
Mozas (Juan). V. Maza (Juan de la).
Mudo (Pedro el). **P.** XXI, 174.=**1.417** (la firma).
Mugagurren (Juan de). VIII, 51.
Mulen (Pablo van). **P.** XXII, 303; XXV, 186.
Muller (Francisco). **P.** XXI, 175.
Munio (Lope). **O.** XX, 164.
Muñoz (Bartolomé). **C.** X, 81.
Muñoz (Bartolomé). **P.** X, 160.
Muñoz y Espada de la Cal. **P.**=**1.417** (la firma).
Muñoz (Francisco). **C.** X, 82.
Muñoz (José). **E.** XVIII, 290.
Muñoz (Matías). **E.** XVIII, 290, 291.
Muñoz (Pedro). **E.** XXIII, 10.
Muñoz (Sebastián). **P.** XXI, 15; XXIII, 145.
Muñoz Lucena. II, 98.
Muñoz de los Ríos (Alonso). **C.** VIII, 232.
Muñoz de Ugena (Manuel). **P.** XXIV, 212, 213, 285.
Mura (Francisco). **P.** XXIV, 276.=**1.226, 1.227**.
Murillo (Bartolomé Esteban). **P.** IX, 96; XIII, 93; XV, 101; XXI, 3; XXII, 203; XXIII, 113, 128, 140, 167, 174, 223, 247, 253, 256; XXIV, 11, 24, 25, 27, 216, 254, 276, 327, 331; XXV, 75, 151.=**1.050, 1.322, 1.417** (firmas), **1.993, 2.003, 2.004, 2.144, 2.165, 2.180, 2.194, 2.208**.
Muza. **E.** IX, 49; XV, 46.

Nacherinus (Miguel Angel). **E.** XVII, 292; XVIII, 41, 113; XX, 77, 78, 79; XXIV, 222.=**1.384.**
Nani (F.). XXIII, [illegible]
Nápoles (Francisco [illegible]). VIII, [illegible]
Nápoli (Manuel). **P.** XXIII, 44; XXIV, 208, 284.
Nardi (Angelo). **P.** XIX, 208, 215; XX, 60; XXIII, 52, 53, 58, 61, 132, 138; XXV, 146, 147, 149, 150, 152, 186.=**1.447.**
Nasarre (Jerónimo). **E.** XXIII, 12.
Navarrete. **P.** III, 227.
Navarro (Félix). **A.** XXIII, 246.
Navarro (Gabriel). **E.** XVIII, 188.
Navarro (Jaime). **E.** XXIII, 256.
Navarro (Juan). **E.** IX, 49; XV, 46.
Navarro (Lucas). **E.** IX, 109; XVI, 99.
Navarro Arrián (Juan). **P.** XIV, 293.
Navarro y David (José). V. 135, 173.
Navas (Sebastián de). **A.** VIII, 244; IX, 134.
Neápoli (Francisco de). **P.** X, 204.
Neses Galván (Juan). **P.** XXIV, 213.
Nicolás (Jerónimo). **V.** VIII, 201.
Nicolás (El Maestro). **E.** IX, 51; XV, 54, 85.
Nicolau (Antonio). **P.** XIV, 295.
Nicolau (Pedro). **P.** XXIII, 294; XXIV, 321.
Nicolau y Parodi (Teresa). **P.** XXI, 171.
Nicoli. **E.** XXV, 151.
Niculozo (Francisco). **C.** XXV, 137, 274.
Nieto (Anselmo Miguel). **P.** XX, 299.
Niño de Guevara (Juan). **P.** XXI, 9.
Notte (G. della). **P.** XXIII, 173.
Novas (Domingo). **A.** XV, 93.

Núñez (Francisco). **C.** XIII, 42.
Núñez (Juan). **P.** VIII, 102; XV, 208, 209, 211; XX, 59.
Núñez (Pedro). **P.** XXIII, 58.
Núñez de Castro (Gaspar.) **O.** XXV, 137.
Núñez de Villavicencio (Pedro). **P.** XXIV, 340.

Obray (Esteban de). IX, 52; XVI, 17.=**1.794, 1.795.**
Ocampo (Andrés). **E.** X, 110.
Ocaña (Gonzalo de). **B.** IX, 228.
Ochoa (Juan de). **A.** II, 11; VIII, 202, IX, 194; XI, 89, 109.=**1.426** (la firma).
Ochoa (Martín de). **Ca.** VIII, 202.
Olando (Pedro de). **E.** X, 111.
Olarte (El Maestro). **E.** XV, 175.
Olavarría. **A.** VI, 58.
Olazábal (Juan de). XVIII, 195.
Old Cromme. **P.** XXIII, 152.
Olerys. **C.** XXV, 140.
Oliva. **A. E.** IX, 137.
Oliva. **P.** III, 240.
Oliver (Francisco). **P.** VIII, 236; X, 160.
Olivieri (Domingo). **E.** XXIV, 276.
Olotzaga (Juan de). **E.** XXIV, 216.
Ollanda (Guillén de). **E.** XV, 175.
Oms (Manuel). **E.** XIX, 134.=**1.198.**
Orbaneja (Antón de). **Guad.** IX, 163.
Orbetto. **P.** V. Turchi, l'Orbetto (Alejandro).
Ordóñez (Bartolomé). **E.** VIII, 127; XVI, 235, 243; XX, 35; XXV, 149.
Ordóñez (Fray Juan). **Ca.** XI, 111.
Ordóñez (Gaspar). **A.** XXV, 152.
Ordóñez (Jerónimo). **E.** y **A.** VIII, 232; X, 111.
Orea (Juan de). **A.** XV, 71, 74.
Orfelín (Antonio y Pedro). **P.** XXI, 9.
Orley (Bernardo van). **P.** XXIV, 74 a 78.=**1.059.**
Orliens (Nicolás). V. Urliens (Nicolás).
Orozco (Eugenio). **P.** XVIII, 113.
Orrente. **P.** XXV, 150, 191.=**2.097.**
Orta (Bernardo de). **P.** XIV, 130.
Orta (Guillermo de). **E.** VIII, 199, 237; X, 111.
Ortal (Felipe). **E.** XXV, 198.
Ortega (Tomás). II, 9.
Ortells (José). **E.** XIX, 124.
Ortín (Juan de). II, 150.
Ortiz. **M.** XXIII, 256.
Ortiz (Andrés). **O.** VIII, 204.
Ortiz (Fernando). **E.** XVIII, 186.
Ortiz (Juan). **E.** XX, 90.
Ortiz (Luis). **E.** XII, 74; XX, 90.
Ortiz (Pablo). **E.** I, 82; XVI, 232.
Ortiz (Pablo). **P.** XXII, 151; XXIII, 167.
Ortiz de Olaeta (Juan). **A.** VI, 74.
Ortuño (Juan). **A.** XI, 112.
Orrente (Pedro). **P.** VI, 126; XV, 104; XXIII 170, 174; XXIV, 222, 234.
Orriens. V. Urliens.
Oslé (Hermanos). **E.** XVIII, 314; XIX, 117, 122, 123.
Osón. **R.** XXIV, 90.
Osona (Rodrigo de). **P.** XXIII, 73; XXIV, 249, 250; XXV, 118.
Oviedo (Juan de). XVIII, 133.
Ozon (Antonio de). **O.** XX, 168.

Pacheco (Francisco). **P.** XX, 119; XXII, 189; XXIII, 76, 152, 318; XXIV, 179 a 184, 185, 186, 220, 321.= **1.368, 1.417** (firmas), **2.010, 2.011.**
Pacheco (Manuel). **E.** VIII, 52.
Pagano (Francisco). **P.** XI, 27.
Palencia (Gaspar de). **D.** XX, 90.
Palma (Francisco). **E.** XVIII, 315.
Palma el Joven. **P.** XXIII, 231.
Palma el Viejo. **P.** XXIII, 71.
Palmaroli (Vicente). **P.** XX, 245.=**1.260.**
Palmerani (Domingo Antonio). **E.** XVIII, 189.
Palomino (Antonio). **P.** III, 227; XX, 246, 247, 248; XXII, 212; XXIII, 146, 173, 206, 213, 218, 223; XXIV, 338; XXV, 23, 148, 192.= **1.051, 1.174, 1.175.**
Paloma y Anaya (Antonio). III, 162. = **1.393.**
Panicale (Massolino da). **P.** XXIII, 70.
Panini. **P.** XXIII, 167.
Pantoja de la Cruz (Juan). **P.** I, 79; III, 227; VI, 44, 132; XIV (Vid. Cruz (Juan de la) [¿Pantoja?]); XV, 104; XX, 47, 113; XXII, 234; XXIII, 174; XXIV, 242; XXV, 123, 129, 184, 195, 219, 224.=**1.417** (firmas).
Panzano (Baltasar). XXIII, 256.
Panzano (Francisco). XXIII, 256.
Páramo. **E.**=**1.251.**
Pardiñas (Rodrigo) [¿Francisco?]. **O.** XX, 167, 168.
Pardo (Gregorio). I, 48.
Paredes y Guillén (Vicente). **A.** VIII, 35.
Pareja (Juan). **P.** XX, 274, 287.
Parera (Antonio). **E.** II, 240; IV, 30, 160; VIII, 168; XIX, 116.
Paret y Alcázar (Luis). **P.** XII, 126; XXII, 215; XXIV, 214.=**1.309.**
Parla. **P.** XXIII, 174.
Parra (Miguel). **P.** XXIV, 292.
Pass (Quintín de). **M.** XXIII, 152.
Pastor (Cristóbal). **C.** XXV, 140.
Pavía y Bermingham (Joaquín). **A.** III, 91.
Paz (La Infanta). **P.** V, 153.
Paz (Pedro de). II, 14.
Pecúl (Claudio). **O.** XX, 309.
Pecúl (Francisco). **O.** XX, 309.
Pecúl (Jacobo). **O.** XX, 309.

Pecúl (Luis). **O.** XX, 309.
Pedraja (Bartolomé de la). VIII, 51.
Pedrís (Juan). VI, 133.
Pedro. **O.** XX, 154.
Peláez (Pedro). **O.** XX, 140.
Pelayos (Bartolomé de). **A.** IX, 249.
Pelegret. V. Peliguet.
Peliguet (Tomás). **P.** XXIII, 187 y siguientes; XXV, 177.=**1.811**.
Pellicia (Bartolomé). **E.** XXII, 12.
Penni (Il Fattore). **P.** XX, 290.
Peña (Felipe). **M. de O.** XXV, 74.
Peña (Gaspar de la). **A.** II, 9; IX, 232.
Peña (Juan Bautista de la). **P.** XXIV, 141.
Peñalosa (Alonso de). **O.** XI, 214.
Peñalosa (Juan de). **P.** X, 166; XI, 214.
Peñaranda (Miguel). **E.** XXIII, 12, 13, 14, 16.
Peonías de Mendea. **P.** XXV, 42.
Peralta (Juana de). **P.** XIV, 156.
Peralta (Pedro de). **P.** XXIII, 282.
Peralta y Cárceles (Juan). **A.** VI, 86, 164; VII, 42.=**1.403.**
Pere (Maestre Juan de) **O.** XXII, 137.
Perea (Agustín). **E.** XVI, 95.
Perea (Juan). **E.** X, 111.
Perea (Miguel). **E.** XVI, 95.
Pereda (Antonio). **P.** III, 227; IX, 95; XV, 104; XIX, 29, 284; XX, 60, 152, 182 a 184; XXII, 57, 210; XXIII, 251; XXIV, 239, 331; XXV, 22, 122, 128, 129, 150, 181, 182.=**1.046**, **1.098**, **1.164**, **1.253**, **1.289**, **1.417** (firmas), **2.148.**
Pereda (Juan). **P.** XXIII, 176, 199, 213; XXIV, 221, 225 a 229, 231, 338.=**1.470.**
Peregrini (Peregrín). **P.** V. Tibaldi (Peregrín).
Peres (Giovanni Melchior). **E.**=**1.072, 1.073**.
Pereyra (Manuel). **E.** I, 150; XVII, 208; XXV, 146, 152.=**1.120, 1.214, 1.254.**
Pereyra (Vasco). XVIII, 133.
Pereyra de Lanzós (Antonio). **E.** XXIII, 324.
Pérez (Agustín). **O.** IX, 159.
Pérez (Alonso). **R.** IX, 231.
Pérez (Andrés). **D.** **(?).** IX, 81.
Pérez (Bartolomé). **P.** XXIII, 207, 208, 231.
Pérez (Benito). **M.** XIII, 11.
Pérez (Benito). **E.** XIII, 42.
Pérez (Bernardo). **E.** XXV, 199.
Pérez (Francisco). **E.** XVIII, 190.
Pérez (Francisco). **O.** XX, 167, 168.
Pérez, el Mozo (Francisco). **O.** XX, 168.
Pérez (Hernán). **O.** IX, 228; XX, 140.
Pérez (Juan). **Ca.** XIII, 40.
Pérez (Juan). **P.** XXII, 64.
Pérez (Juan Melchor). **E.** XVII, 227, 299, 312; XVIII, 118.
Pérez (Luis). VIII, 235.
Pérez (Manuel). **P.** XXIV, 210, 219.
Pérez (Miguel). **O.** XX, 168.
Pérez (Pascual). **M. de E.** XIII, 11.
Pérez (Pedro). **P.** X, 160.
Pérez (Vicente). **M. de E.** XIII, 11.
Pérez de Alesio (Mateo). **P.** III, 227.
Pérez de Carrión (Antón). **E.** VII, 115; XXV, 111.
Pérez Gallos (Juan). **O.** XX, 142.
Pérez Mexía (Diego). **P.** XXV, 148.
Pérez de Novillas. **P.** XXV, 198.
Pérez Pilero (Juan). **Guad.** IX, 192.
Pérez de Portéis (Juan). **O.** XX, 142.
Pérez Pulido (Diego). **Guad.** IX, 191.
Pérez Sierra. **P.** XXIII, 122.
Pérez del Valle (Francisco). **E.** XIX, 57, 60.
Pérez Villaamil (Jenaro). **P.** XXIV, 297.
Periguet. V. Peliguet.
Pernicharo (Pablo). **P.** XXIV, 141, 144, 202.
Perronius (Michael). **E.** XXV, 129.
Perugino. **P.** XXIII, 70.
Perut (Jacques). **E.** XIV, 183.
Petri (Petrus). **A.** XI, 134.
Petrucci (Andrea). **O.** XXV, 209.
Picado. **A.** XIII, 41.
Picalull (Berenguer). **P.** XXIII, 241.
Picardo (Juan). **E.** XX, 90.
Piedra (Jacobo). **O.** XX, 308, 309.
Pierris (Maestre). **A.** VIII, 57.
Pijoán (José). **A.** XX, 289 y siguientes.
Pillacorte. V. Piracurte.
Pimentel (Juan). **M. de O.** XXIII, 27, 28.
Pinazo. **P.** XX, 299.
Pino (Lucas del). **P.** XXV, 138.
Pintoricchio (Bernardino). **P.** XXIV, 175, 225.
Piombo (Sebastián del). **P.** XXIV, 232.
Píppici y Mansuara (Didago). **A.** XVI, 82.
Piquer (Francisco). **E.** XIX, 116.
Piquer y Duart (José). **E.** XVIII, 177; XX, 28; XXIII, 251.=**1.125, 1.151, 1.244.**
Piquel y Catulí. **E.** XIX, 119.
Piracurte (Antonio da). **Ca.** XXII, 11.
Pisan. **Guad.** XXIV, 174.
Pisanello. **P.** XXIII, 79.
Pisarro. **P.** XXIII, 152.
Pitué (Pedro). **E.** XVII, 247, 251, 260.=**1.594, 1.600.**
Pituenga (Florín de). **A.** IX, 26; XXV, 205.
Pla (Cecilio). **P.** I, 164.
Plagniol (Rafael). **E.** XVIII, 295.=**1.156.**
Plasencia (Antonio de). **P.** XXV, 198.
Platero (Francisco). **O.** XIII, 41.
Plaza (Alonso de la). **C.** X, 82.
Plaza (Sebastián de la). **A.** I, 20; XXIII, 60; XXV, 146.
Polanco (Los). **PP.**=**2.188.**
Policleto. **E.** XXIII, 91.
Polignoto **P.** XXIII, 96.

[illegible] R. [illegible]
[illegible] P. XX [illegible]
Pollajuolo. P. XXIII, 75; XXIV, 330.
Pomeranci (Antonio). P. XXV, 183.
[illegible] A. IX, [illegible]
XX [illegible]
Ponce (Antonio). P.=**1.417** (la firma).
[illegible] P. XXIII [illegible] XXV [illegible]
Ponzano (Ponciano). E. XV, 229; XVIII, 191. 302; XX, 28.=**1.157, 1.401**.
Populer (Antonio). P. XXII, 150; XXIV, 309.
Porta (Fr. Bartolommeo della). P. XXV, 219.
Porta (Francisco). Ca. XX, 242.
Portaña (Agustín). E. XVIII, 187.
Posse (Juan). O. XX, 170, 172.
Posso (Francisco). P. XXI, 9.
Potter. P. XXIII, 152.
Poyetti. C. XXV, 141.
Pradel (Damián). E. XIX, 119.
[illegible] P. XIV [illegible] XXII [illegible]
XX [illegible]
Prado (Francisco o Fernando). E. XVI, 97.
Prado y Mariño (Manuel). E. XXV, 208.
Prado (Tomás de). P. XXII, 238.
Praves (Diego de). Ca. XI, 113.
Praxiteles. E. XXV, 41.
[illegible] P. XXIV, 141.
Prieto (Antonino). A. V, 50.
Primo (Antonio). E. XVIII, 269.
Procaccini (Andrés). P. XXIII, 217, 218, 219, 222.
Provecho (Zalama). Ca. XIII, 41.
[illegible] P. XXIV [illegible]
Puche. P. XXII, 213.=**1.308**.
Puga (Antonio). P. XXIII, 106, 107.=**2.202**.
[illegible] A. XV [illegible]

Querol (Agustín). E. III, 132; XV, 231, 232; XIX, 115, 116, 233; XXIV, 86.=**1.202, 1.211, 1.396**.
Quijano (Jerónimo). A. y E. IX, 132; XV, 224.
Quintana. E. XVIII, 315.
Quiñones (Andrés de). A. IX, 251.
Quiñones (Jerónimo). A. XI, 242.

Rabuyate (Benito). P. XX, 88.
[illegible] P. XXIII [illegible] XXIV, 21, 56, 59, 75, 225, 230, 330, 340; XXV, 18, 211, 250.
Ramírez (José). E. XVIII, 186.
Ramírez (Juan). P. VIII, 229, 247.
Ramírez (Pedro). P. XX, 57.
Ramón Berenguer (José). A. IV, 91.
Ramos (Francisco Xavier). P. XXIV, 209, 210, 285, 290, 311.
[illegible] P. XXI [illegible] XXIII [illegible]
[illegible]
Randulfo. O. XX, 135.
Ras (Hugo de). R. IX, 250.
Ratés (José). A. XX, 287.
[illegible] P. XXIII [illegible]
Regoyos. P. XXIII, 153.
[illegible] E. XVIII [illegible]
[illegible] E. XVIII [illegible]
Reixach. P. XXIV, 321.
Reixas (Juan de). O. XX, 167.
[illegible] P. XXI [illegible] 153; XXIV, 58, 330.=**2.164**.
[illegible]
Reni (Guido). P. XXIII, 151, 202; XXIV, 19, 25.
Repullés y Vargas (Enrique María de). A. IX, 53; XV, 226, 230, 236; XVIII, 314; XXV, 218.
Requena (Vicente). P. XXI, 9.
Res (Juan de). E. IX, 29; XVI, 235, 239, 241.
Revenga (Juan de). E. XVII, 204.
Rey (Miguel del). E. XVIII, 191.
Reyes (Juan). E. XVIII, 189.
Reyes (Melchor de los) [1.º]. O. X, 258.
Reyes (Melchor de los) [2.º]. O. X, 258.
Riaño (Juan de). Ca. XI, 113.
[illegible] P. XV [illegible] XXI [illegible] XXIV [illegible] **1.027, 2.162**.
Ribelles (José). P. XXI, 87; XXIII, 293.
Ribera (Alonso de). P. VIII, 235; X, 160.
Ribera (José de). P. III, 227; V, 84, 151; VI, 127, 130, 133; IX, 95, 98; XV, 101, 104; XXI, 10; XXII, 194; XXIII, 76, 105, 115, 118, 122, 172, 204, 237, 317, 322; XXIV, 11 a 28, 90, 220, 222, 236, 237 a 239, 254, 276, 316; XXV, [illegible] **1.364**, **1.417** [illegible] **1.835**, **1.837**, **1.951**, **1.952**, **2.018**.
Ribera (Juan Antonio). P. XXIV, 302, 316.
Ribera (Juan T.). P. XXIV, 256.
Ribera (Juan Vicente). P. XXIII, 214, 215.
Ribera (Pedro). A. XV, 185.
Ribera (Vicente de la). P. XXV, 149.
Ricci (Antonio). P. XXIII, 132.
Ricci (Francisco). P. I, 84; III, 227; VI, 130, 131, 132; XIII, 147; XX, 63, 245; XXI, 14, 259; XXIII, 25, 30, 106, 122, 132, 133, 138, 139, 142, 144, 170, 174, 176, 215; XXIV, 213; XXV, 76, 145, 150.=**1.173**.
Ricci (Fr. Juan). P. XX, 185; XXIII, 132, 322.
Rico (Bernardo). II, 251.
Ricquart. P. VII, 68.
Ridaura. E. XIX, 122.
Riera (Antonio). E. XX, 234.
Rieta (Martín de la). A. XIII, 41.
Rinalt (Bartolomé). O. XIII, 9.
Rincón (Antonio del). P. XI, 218; XII, 178;

XVI, 2; XX, 13, 56; XXII, 75; XXIV, 90, 153, 223, 307.=**1.346.**
Rincón (Hernando del). **P.** XX, 15, 58; XXII, 78, 133; XXIII, 249; XXIV, 90, 307; XXV, 71.
Ríos (Domingo de). XVII, 204.
Ríos (Demetrio de los). **A.** VIII, 70; XXIV, 32.
Riquer (Beltrán). IV, 120.
Risueño (José). **E.** XXIV, 187, 188.=**2.047.**
Rivero (Juan de). **A.** IX, 250.
Rivero González [illegible]. **P.** XXIV, 139.
Riza (Lope de). **A.** XXIII, 289, 291.
Rizi. V. Ricci.
Roberto (El Maestro). **E.** IX, [illegible]; XV, [illegible]
Robles (Fernando de). **Ca.** XI, 114.
Robles (Juan de). X, 160.
Rodelas (A.). XXV, 76.
Rodes (Francisco). **P.** XXI, 167.
Rodoan. **C.** XIII, 41.
Rodolfo. **O.** XVI, 14.
Rodrigo (Juan). **E.** IX, 52; XV, 176.
Rodrigo (El hijo del Maestro). **P.** XXII, 313.
Rodrigo (Maestro). **E.** IX, 49, 91; XV, 222.=**1.964.**
Rodríguez (Andrés). **Guad.** IX, 155.
Rodríguez (Antonio). **E.** XIII, 42.
Rodríguez (Antonio). **O.** XX, 166; XXIV, 82.
Rodríguez (Antonio). **P.** XXI, 219.
Rodríguez (Esteban). **O.** XX, 163.
Rodríguez (Felipe). **M. de O.** XII, 222.
Rodríguez (Fernán). **O.** XX, 154.
Rodríguez (Francisco). **A.** y **E.** XIII, 42.
Rodríguez (Francisco). **O.** XX, 308.
Rodríguez (Francisco). **P.** XXV, 209.
Rodríguez (Gonzalo). **Ca.** XI, 140.
Rodríguez (Juan). **E.** XXII, 177; XXV, 208, 209, 213, 216, 221.=**1.554.**
Rodríguez (Juan). **O.** XX, 163.
Rodríguez (Juan). **P.** X, 160.
Rodríguez (M.). **C.** XXV, 138.
Rodríguez (Ventura). **A.** V, 96, 134; VI, 139, 142; VIII, 52, 136; XV, 185, 186, 187; XX, 242; XXIII, 65, 73, 320; XIV, 335.
Rodríguez de Borceros (Fernán). **A.** XV, 9.
Rodríguez Castellanos (Manuel). **P.** XX, 248.
Rodríguez Costañedo (Santiago). **E.** XVIII, 188.
Rodríguez Díez (José). **E.** XVIII, 187, 275.=**1.148.**
Rodríguez de Jahen (Bartolomé). **V.** IX, 230.
Rodríguez de Jahen (Juan). **V.** IX, 230.
Rodríguez de Miranda (Pedro). **P.** XXIII, 284.
Rodríguez el Mozo (Alonso). IX, 230.
Rodríguez de Segovia (Gaspar). II, 151.
Rodríguez de Valdelomar (Juan). **Guad.** IX, 162, 192.
Roelas (El Lic. Juan de las). **P.** XX, 116; XXII, 190; XXIV, 180; XXV, 18, 186.=**2.178.**
[illegible] **E.** XVIII, 187.
Rogent (Elías). **A.** IX, 136.
Roger (El Maestro). VI, 130, 132.
[illegible] XXIII, 2.
Rojas (Lorenzo de). **P.** X, 161.
Rojas (Pablo de). **E.** XXII, 181.=**2.044.**
Roldán (Diego). **E.** XVI, 96; XXV, 212.
Roldán (Luisa). **E.** XI, 148; XVII, 205, 223; XXV, 193.=**1.356, 1.452, 1.423** (la firma).
Román (Bartolomé). **P.** XXI, 16; XXV, 75, 127, 129, 182, 183, 190, 208.
Román (Tomás). **A.** XXI, 41.
Romano (Julio). **P.**=**1.292.**
Romeo (José). **P.** XXIV, 143.
Romero de Torres (Julio). **P.** XXIII, 82, 322.
Romo (Santos). **P.** XXIV, 295.
Rómulo (Diego). **P.** XXIV, 16.
Rómulo (Francisco). **P.** XXIV, 16.
[illegible]
Rondin (Luis). XIII, 42.
Rosado. **E.** XVI, 95.
Rosales (Eduardo). **P.** XXIII, 154; XXV, 20.
Rosales (Gabriel). **P.** VIII, 199; X, 193.
Rosi (Andrés). **P.** XXIV, 295.
Rotberto (El Maestro). **A.** X, 57.
Rousseau (Th.). **P.** XXIII, 148, 152.
Roux. **C.** XXV, 140.
Rovezzano (Benedetto de). **A.** XX, 149.
Rozas (Alonso). **E.** XXI, 55.
Rriche (Antonio) [¿Ricci?]. **P.** XIV, 155.
Rruuenes (Pedro) [¿Rubens?]. **P.** XIV, 154.
Rubens (Pedro Pablo). **P.** IV, 100; VI, 126 a 131; IX, 95; X, 25; XIV (Vid. Rruuenes (Pedro) [¿Rubens?]; XIX, 92; XX, 34, 60, 62, 66, 186, 261, 263, 265, 269; XXII, 305; XXIII, 48, 49, 70, 77, 115, 174, 231; XXIV, 19, 25, 28, 90, 171, 325, 340; XXV, 76, 192, 208, 213, 214.=**1.061, 1.294.**
Rubens (Bartolomeus). **P.** XVII, 131; XXIII, 240.
Rubio (Daniel). **A.** XVIII, 315.
Rubio Rozel (Roberto). **E.** XIX, 124.
Rudiez (Vicente). **E.** XVIII, 187.
Ruesga (Juan de). **A.** IX, 249.
Ruiz (Alonso). **P.** IX, 191.
Ruiz (Bartolomé). **P.** II, 187; IX, 231; X, 194.
Ruiz (Benito). **Guad.** IX, 155.
Ruiz (Hernán) [Padre]. **A.** VIII, 238; XI, 114.
Ruiz (Hernán) [Hijo]. **A.** II, 9; VIII, 2, 229, 238, 249; XI, 114, 135.=**1.427** (la firma).
Ruiz (Hernán) [Nieto]. **A.** II, 11; VIII, 249; XI, 139.
Ruiz (Jerónimo). **Guad.** IX, 191.
Ruiz (Juan). **Ca.** XI, 140.

Ruiz (Juan). **P.** VIII, 231.
Ruiz Aguado (Francisco). **P.**=**1.417** (la firma).
Ruiz y Amaya (Francisco). **E.** XVIII, 186.
Ruiz de Chartudi. VIII, 51.
Ruiz de Espinosa (Miguel). **P.** IX, 157.
Ruiz González (Pedro). **P.** XXIII, 23, 29; XXV, 122.
Ruiz de la Iglesia (Francisco Ignacio). **P.** XXI, 65; XXIII, 145, 146, 206, 213, 218; XXV, 76, 145, 193.
Ruiz Ordóñez (Martín). **Ca.** XI, 160, 202.
Ruiz Paniagua (Francisco). **E.** VIII, 232.
Ruiz de la Plaza (Alonso). **Ca.** X, 82.
Ruiz de Salces. **A.** XXIV, 277.
Rusca (Bartolomé). **P.** XXIII, 286.
Rusconi. **E.** XXIII, 217.
Rusiñol (Santiago). **P.** XXIII, 74, 254.
Ruysdael. **P.** XXIII, 152.

Sabater (Vicente). **P.** XXIII, 173.
Sabatini (Francisco). **A.** I, 49; VIII, 52; XV, 190; XXIV, 61, 281; XXV, 5.=**1.225.**
Sabugo. **E.** IX, 51.
Sacchetti. **A.** XXIV, 264.
Saceda (Pedro). **E.** XVI, 23.
Sahagún (Hernando de). **E.** XXV, 151.
Said ibn Ayyab. II, 10.
Saint-Aubin. **P.** III, 240.
Sáinz (Casimiro). **P.** VI, 204.
Sala (Carlos). **E.** XVIII, 141.=**1.132.**
Salaberry (José). **A.** XV, 236.
Salamanca (Cristóbal de). **E.** XVI, 20, 88.
Salamanca (Fr. Francisco). **R.** XXV, 212.
Salamanca (Pedro). **E.** XXV, 209.
Salcedo (Diego). **P.** XVIII, 133.
Salcedo o Salzedo (Martín). **P.** XXIII, 23, 29.
Salcillo (Francisco). V. Salzillo.
Salerno (Andrea da). **P.**=**2.158, 2.160.**
Salesa (Buenaventura). **P.** y **G.** XXIV, 219, 285.
Salesa (Cristóbal). **E.** XVIII, 186, 276.=**1.149.**
Salvador (Maestro). **P.** XIII, 41.
Salvatierra (Mariano). **E.** XVIII, 188.
Salvatierra (Valeriano). **E.** XVIII, 189.=**1.143.**
Salzillo (Francisco). **E.** XVI, 261; XX, 34; XXIII, 251; XXV, 150.=**2.082, 2.084, 2.085.**
Samsó (Juan). **E.** II, 142; IV, 176; XVI, 269; XIX, 114.=**1.872.**
Sancho Leocadio (Pablo de). **P.** VII, 68; XXV, 194.
San Félix (Fray Juan de). **A.** IX, 251.
San Gil (Francisco de). **E.** XV, 175.
San José (Fray Antonio de). V, 135.
San Llorente (Diego). **Guad.** IX, 155.
San Llorente (Juan). **Guad.** IX, 159.
San Martín (Julián de). **E.** XVIII, 152.
San Nicolás (Fray Lorenzo de). VI, 61.
San Pedro (Juan de). **A.** XXI, 41.
San Pedro (Rodrigo de). **P.** XII, 179.
Sánchez (Alonso). **O.** X, 259; XXV, 151.
Sánchez (Alonso) [¿Coello?]. **P.** XIV, 156, 157.
Sánchez (Antón). **P.** XXII, 64.
Sánchez (Bartolomé). IX, 123.
Sánchez (Benedicto). **A.** VIII, 20.
Sánchez (Diego). **P.** XXII, 313.
Sánchez (Felipe). **A.** XXV, 74.
Sánchez (Gregorio). **P.** X, 195.
Sánchez (Juan). **P.** XVII, 10; XXII, 313.=**1.420** (la firma), **1.991.**
Sánchez (Juan). **V.** IX, 231.
Sánchez (Luis). **P.** X, 195.
Sánchez (Marcelo). **Ca.** XIII, 42.
Sánchez (Mariano). **P.** XXIV, 210, 214, 285.
Sánchez (Martín). **Ca.** XX, 241.
Sánchez (Martín). **E.** VII, 77; IX, 49, 90; XV, 29, 30.
Sánchez (Nufro). **E.** IX, 123; XV, 90.=**1.984.**
Sánchez (Pedro). **R.** IX, 256.
Sánchez (Vicente). **E.** XVIII, 189.
Sánchez del Arrabal (Antón). **P.** X, 195.
Sánchez Barba (Juan). **E.** XVII, 208; XX, 72, 76; XXV, 210.
Sánchez Bonifacio (Martín). **A.** XX, 227, 228, 229.
Sánchez Cardenosa (Pedro). **R.** IX, 258.
Sánchez de Castro (Juan). **P.** VIII, 100; XII, 178; XIV, 129; XV, 205 y siguientes.=**1.990.**
Sánchez de Castro (Pedro). **P.** XV, 210.
Sánchez Coello (Alonso). **P.** IV, 2; VI, 126, 132; IX, 47; XIV [Vid. Sánchez (Alonso) [¿Coello?]; XV, 104, 204; XX, 47, 111 a 113; XXII, 154; XXIII, 105, 322; XXIV, 14, 94, 309.=**1.245, 1.454, 1.417** (la firma).
Sánchez Corral (Antolín). **A.** XXV, 138.
Sánchez Cotán (Fray Juan). **P.** XXII, 187.=**2.049.**
Sánchez de la Cruz (Jerónimo). **O.** X, 259.
Sánchez de la Cruz (Martín). **O.** IX, 97; X, 259.=**1.428** (la firma).
Sánchez González (Antonio). **P.** XXIV, 291.
Sánchez de Luque (Pedro). **O.** y **D.** IX, 82; XI, 16.
Sánchez de Parias (Diego). **P.** XV, 209.
Sánchez de Robleda (Juan). **P.** XV, 208.
Sánchez de Rojas (Luis). **Guad.** IX, 159.
Sánchez de Santromán (Juan). **P.** XV, 208, 209.
Sánchez de Segovia (Pedro). **P.** XIV, 95.
Sánchez de Villaviciosa (Mateo). **A.** XIII, 41.
Sanchiz (Francisco). **E.** XVIII, 148.=**1.136.**
Sancho (Dionisio). **E.** XVIII, 188.
Sanguino (Mateo). **B.** IX, 228.
Sani (Domingo María). **P.** XXIII, 219.
Sanmartí Aguiló (Medardo). **E.** XIX, 141.

San Martín (Julián). **E.** XVIII, 152.
Sansovino (A.). **P.** XXIV, 328.
Santa Croce (Girolamo). **E.** XXV, 149.
Santacruz. **P.** XXV, 212, 221.
Santandreu (Pedro). **E.** XVIII, 190.
Santa Ursula (Hugón de). **R.** IX, 249.
Santamaría (Marcelino). **P.** XXV, 148.
Santiago (Fernando de). **C.** XXV, 137.
Santillana (Diego de). **V.** XXV, 207, 223.
Santillana (Gutierre de). XIII, 42.
Santillana (Juan de). IX, 30.
Santísima Trinidad (Fr. José de la). **A.** IX, 251.
Santos (Juan). **E.** XIX, 81.
Sanz (Antonio). XXIII, 256.
Sanz (José). XXIII, 256.
Saqueti (Juan Bautista). **A.** XX, 251.=**1.194.**
Sargent. **P.** XXIII, 154.
Sariñena (Juan). **P.** XXI, 9.
Sarto (Andrea del). **P.** XXIII, 75; XXV, 224.
Sazzferrato. **P.** XXV, 127.
Saucedo (Rodrigo de). **Ca.** y **A.** XI, 203.
Schut (Cornelio). **P.** III, 227; XXI, 8.
Segantini. **P.** XXIII, 153.
Segovia (Fr. Juan de). **O.** XXIII, 198.
Segovia (Juan de). **P.** I, 82; XX, 54.
Segura (Antonio). II, 187.
Selma. **G.** XXIV, 314.
Semini (Julio César). **P.** XXIII, 58.
Senim (Julio César). **P.** XII, 57.
Sens (Guillermo). **A.** XXV, 205.
Serafí (Pere). **P.** XXIV, 324.
Serna (Ceferino Enrique de la). V, 134.
Serra (Jaime). **P.** XX, 10, 53.
Serrallach. **A.** IV, 177.
Serrania. **C.** XXV, 140.
Serrano (Manuel). VI, 67.
Serrano (Pedro). **C.** XIII, 42.
Serrat (Jaime). **P.** XXV, 198.
Serrezines (Pedro). **E.** XXV, 208.
Sevilla (Alonso de). **O.** VIII, 204; XI, 16.
Sevilla (Juan). **P.**=**1.417** (la firma).
Servitori (Domingo María). **P.** XXIII, 287; XXIV, 56, 141.
Sevilla (J.). **P.** XXV, 149.
Sevilla (Juan de). **O.** XIII, 254.
Siena (Baltasar). **P.** XXV, 178.
Signorelli (Lucas). **P.** XXIV, 237.
Sijena (Maestro de). **P.** XXVII, 235.
Silichi (Jerónimo). **E.** XVIII, 190.
Siloé (Diego de). **A.** VIII, 127; IX, 63; XV, 179; XVI, 21, 226, 235.
Siloé (Gil de). **E.** I, 150; VII, 77; XVI, 21, 232, 234, 253; XVII, 49; XXII, 308; XXIV, 86; XXV, 222.=**1.664.**
Silos (El Maestro de). **P.** XVII, 127; XXIII, 240.
Silva (Domingo de). **O.** XX, 246.
Sillero (Diego). **A.** XXI, 39.
Sinibaldi de Montelupo (Rafael). **E.** XVI, 244.
Sisla (El Maestro de la). VIII, 104.
Sithium (Miguel). **P.** IV, 2; VIII, 107; XII, 177; XX, 56, 58; XXII, 69, XXIV, 153; XXV, 277.=**1.007, 1011.**
Solá (Antonio). **E.** XIX, 50; XX, 255.=**1.188, 1.190**, **1.402**.
Solá (Lorenzo). XXIII, 256.
Solera (Martín). **A.** VIII, 244; IX, 134.
Soliva (Miguel de). **C.** XXV, 140,
Solórzano (Bartolomé). **A.** IX, 249.
Solórzano (Esteban). **P.** XXIII, 13, 189, 196.
Solórzano (Juan de). **A.** XXV, 208.
Solórzano (Martín de). **A.** IX, 249; XIII, 41; XXV, 208.
Solera López (Juan). **A.** VIII, 244; IX, 154.
Sorage (Pedro). **E.** XVIII, 269; XXV, 2, 3.=**1.159.**
Sorayers (Antonio). **O.** XX, 250.
Sordillo (E.). **P.** XXIII, 172; XXV, 224.
Sorolla (Joaquín). **P.** II, 98; VIII, 71; XXIII, 154, 320; XXIV, 327.
Soto (In.º de). **P.** XII, 56.
Soto (Juan de). **P.** XXIV, 339.
Souza Correa (Antonio de). **O.** XX, 310.
Spagna (Juan). **P.** XXIV, 225.
Spinelli (Nicolo Forsore). **E.** XXV, 61.
Starnina (Gerardo). **P.** XVIII, 82; XXII, 66.
Stella (Antonio). **P.** XXV, 210.
Subirat y Codorniu (Ramón). **E.** XIX, 140.
Suñol (Jerónimo). **E.** XIX, 114, 136.=**1.075, 1.201.**
Susillo (Antonio). V, 158.=**1.397.**
Sustermans (Justus). **P.** XXV, 125.

Taca (Antonio) [1.º]. **V.** IX, 71.
Taca (Antonio) [2.º]. **V.** IX, 71.
Taca (Antonio) [3.º]. **V.** IX, 71.
Tacca (Pedro). **E.** XVII, 226 y siguientes, 315; XX, 60, 265, 276; XXIII, 151.=**1.184.**
Tadey (Angel María). **P.** XXIV, 287.
Talavera (Juan de). **E.** XXIV, 228.
Tapia (Miguel de). **M.** XIII, 42.
Tapia (Pedro de). **M.** XIII, 42.
Tarif. I, 100.
Tavarón (Lázaro). **P.** XXII, 223.
Tazas (Gaspar de las). **O.** VIII, 196.
Tejeo (Rafael). **P.** XXI, 87, 165; XXIV, 299.
Teniers (David). **P.** XXIII, 67, 285; XXIV, 58.
Texeira (Pedro). **D.** XX, 234.
Theotocopuli (Dominico). V. Greco, El.
Theodorito (El Maestro). **E.** IX, 90; XV, 56, 86.
Theophil (Juan). **P.** XXIV, 285.
Thibault (Amada). **P.** XXIV, 293.

[illegible] P. XXII, 247, [illegible] 1.593, 1.596.
[illegible] P. XXII, 22[illegible].
Tiépolo (Domingo). P. XXIV, 144.
[illegible] P. IV, [illegible] X, [illegible] XXI [illegible] XXIII [illegible] XXIV, [illegible] 141 143, 144.=1.057, 1.058, 1.310, 1.311.
Tiépolo (Lorenzo). P. XXIV, 144.
Tintoretto (Jacobo). P. XX, 103; XXIII, 75, 104, 109, 152, 153; XXIV, 3, 60; XXV, 18.
Tioda. A. XVI, 118, 287; XVII, 183; XXIV, 42, 98, 133.
Tiziano (Vecellio). P. VI, 125, 126, 130, 131, [illegible] VIII, 7[illegible] IX, [illegible] XIV, 151, XIX, 92; XX, 98 y siguientes, 174, 265; XXII, 143; XXIII, 46, 49, 67, 68, 75, 149, 151, 173, 182; XXIV, 3, 7, 13, 14, 58, 59, 85, 241, 288, 327, 328; XXV, 18, 19.=1.055, 1.056, 1.291.
T[illegible] Ped[illegible] O. XX, 159.
Toledo (Francisco de). O. XIII, 41.
Toledo (El capitán Juan de). P. XIX, 219.
Toledo (Pedro de). B (?). IX, 228; XXIII, 314.
Tolosa (Pedro de). A. II, 187; XX, 211, 215.
Tolsa (Manuel). E. XVIII, 187, 282.=1.131.
Tomás (José). E. XV, 189, 192; XVIII, 140, 190; XIX, 56, 57.=1.193.
Tomás (El Maestro). E. IX, 52.
Tomé (Narciso). A. I, 81, 85; XXIV, 92, 107, 170.
Torrado (Antonio). V. Alvarez Torrado (Antonio).
Torralbo (Manuel). B. IX, 228.
Torre (José de la). E. XXI, 258.
Torre (Juan de la). E. XVIII, 190, 295.
Torre (Juan Bautista). Ca. XX, 242.
Torre (Marqués de la). A. XX, 182.
Torre (Martín de la). E. X, 112.
Torre (Matías de la). P. XXI, 55.
Torre (Pedro de la). VI, 61; XVII, 201.
Torres (Clemente de). P. XXIV, 248.
Torres (Joseph de). A. XXI, 55.
Torres (Juan de). Ca. XI, 203.
Torres (Matías de). P. XXIII, 24, 141. = 1.417 (la firma).
Torrigiano (Pedro). E. X, 242; XX, 80, 81; XXIV, [illegible] 1.264.
Torbado (Juan Crisóstomo). A. XXV, 89, 91.
Tovar (Alonso Miguel de). P. XXIII, 221, 223, 224.
Tovar (Duque de). E. XIX, 117.
Treffel (Francisco). V. XXIII, 189.
Trezzo (Jácome). E. XIII, 42; XXIII, 79.= 1.283.
Trilles (Miguel Angel). E. XIX, 119, 121, 246; XX, 33.=1.399.
Tristán (Luis). P. XV, 104; XVII, 135; XX, 181; XXIV, 184; XXV, 75, 76, 219.=1.030, 1.105, 1.992.
Troya (Diego de). V. XXIII, 314.
Tuesta (Juan de). V. XXIV, 90.
Turchi l'Orbetto (Alejandro). P. XXIV, 19.= 1.952.

Uceta Caballero (Juan José). E. XIX, 84.
Ugarte. P. I, 164.
Ugarte (Velsu de). M. de O. XVIII, 195.
Urbano (Juan). O. XI, 16.
Urbano (Valentín). E. XVIII, 189.
Urbina (Diego de). P. XXII, 227.
Urbina (Francisco de). P. XXII, 222.
Urioste y Velada (José). P. XV, 233, 236; XXV, 151.
Urliens (Juan Miguel de). E. XXIII, 12, 17, 21.=1.777, 1.780.
Urliens (Nicolás de). E. XXIII, 12, 13, 14, 16.
Urrabieta Vierge (Daniel). P. XX, 298; XXIV, 174.
Urrea (Miguel de). VIII, 35.
Urrutia (Julián de). Ca. XVIII, 195.
Ussel de Guimbarda (Manuel). P. XIX, 221; XXV, 147.
Utrech (Cristóbal de). P. XX, 110.
Utrech (Juskin de). A. XXIII, 2.

V. Z. (D.ª). P. XVIII, 131.
Vaccaro (Andrés). P. XXIII, 167; XXIV, 18, 19.
Vaccaro (Nicolás). P. XXIV, 310.
Vahía (Pedro de). II, 150.
Valdelomar (Antón de). Guad. IX, 155.
Valdelvira (Andrés de). A. XV, 180.
Valderas (Benito). M. A. XX, 242.
Valdés (Lucas). O. XI, 16; XXIII, 252.
Valdés Leal (Juan de). P. III, 227; XV, 103, 104; XXI, 7; XXII, 207; XXIV, 83, 84, 94, 187, 243; XXV, 127, 182, 200.=1.417 (la firma), 2.002, 2.006, 2.147, 2.161, 2.171.
Valdivieso (Juan de). V. IX, 30; XXV, 207, 208, 210, 223.
Valencia (Diego de). R. IX, 260.
Valencia (Fernando de). R. IX, 258.
Valençia (Juan de). E. XVI, 95.
Valenzuela (Cristóbal). B. IX, 229.
Valmaseda (Juan de). II, 150.
Valpuesta (Pedro de). P. XXV, 145.
Valladares (Hernando de). V. IX, 231.
Vallderperas (Eusebio). P. XXIV, 301.
Valle (Amaro del). P. XXIV, 309.
Valle (Pedro de). A. XXV, 210, 215.
Vallejo (Francisco E.). E.=1.191.
Vallejo (Jerónimo Vicente). P. XXV, 179, 199.
Vallejo (Juan de). A. XX, 149, 151; XXIII, 258.
Vallmitjana (Venancio). E. XIX, 113.
V[illegible] [V[illegible]]. P. XXIV, [illegible].

Vanderhamen ([illegible]). P. I, [illegible]; VII, 12[illegible], 1[illegible]; XX, 186; XXIII, 58; XXV, 131, 132, 134, 181.
Vandolino. **O.** XXV, 137.
Vand[illegible] (Martín). **E.** XV, [illegible].
Van Halen (Francisco de P.). **P.** XXIV, [illegible].
Van L[illegible]. **P.** XXII, [illegible]; XXIV, [illegible].
Varela (Francisco) **P.** XX, 277.
Varela (Pedro). **O.** XX, 168.
Vargas (Andrés de). **P.** XXV, 73.
Vargas (Francisco de). **O.** XIV, 82.
Vargas (Jácome de). **O.** XX, 168.
Vargas (Joaquín de). II, 43.
Vargas (Luis de). **P.** XV, 104; XX, 118; XXIII, 199; XXIV, 220, 225, 227. = **1.417** (la firma), **1.985.**
Vasco de Zarza. **E.** XXV, 75, 208, 211 a 215, 219, 223.
Vázquez (Carlos). **P.** XXIV, 304.
Vázquez (José). II, 10.
Vázquez (Lorenzo). **A.** XXIII, 324; XXV, 119, 120.
Vázquez (Luis) **P.** X, 195.
Vázquez (Pedro). **E.** XVIII, 186.
Vázquez de Uzeta (Felipe). **C.** IX, 263.
Vbieler (?). **P.** XXV, 128.
Vea Verdugo. **D.** XX, 138.
Vega (Juan de) **P.** X, 251.
Vega (Martín de la). **B.** IX, 25[illegible].
Vega Cruces. **E.** XIX, 117.
Vega y Mier (José). XXIV, 139.
Vela (Juan). **P.** XXV, 208, 209, 215.
Velázquez (Cosme). **E.** XVIII, 154. = **1.138, 1.139.**
Velázquez (Cristóbal). **E.** XIII, 41.
Velázquez (Diego). **P.** II, 61; III, 227; IV, 2; VI, 131, 132; VII, 173; X, 229, 230, 246; XIII, 93; XIV, 140; XV, 101, 103, 104; XVIII, 131; XIX, 24, 85, 191; XX, 47, 60 y siguientes, 103, 106, 116, 120, 257 y siguientes; XXI, 170, 172; XXII, 192, 241; XXIII, 51, 56, 68, 75, 77, 78, 81, 82; 102, 129, 130, 135, 136, 151, 152, 171, 173; 221, 236, 252, 253, 255, 319, 322; XXIV, 2, 7, 15, 17, 24, 26, 27, 95, 174, 177, 182, 187, 207, 254, 255, 276, 286, 288, 312, 314, [illegible], 329, [illegible], 338, 340, 341; XXV, 21, 25, [illegible], 185, 189.=**1.001, 1.036 a 1.043, 1.107, 1.262, 1.417** (la firma), **1.419** (otra), **1.999, 2.163.**
Velázquez (Juan). **E.** XIII, 41.
Velázquez (Vicente). **P.** XXIV, 284.
Velázquez Bosco (Ricardo). **A.** XV, 231; XVIII, [illegible]; XXIII, [illegible]; XXIV, [illegible]; XXV, 74, 76.
Venegas (Sebastián). **P.** X, 195.
Vera (Diego de). **P.** XVIII, 133.
Vera (Francisco de). **E.** X, 112.
Verástegui (Nicolás de). **E.** V. Berástegui (Nicolás de).
Verdo (Francisco). IV, 131.
Verdiguier (Juan Miguel de). **E.** II, 10; XVIII, 187.
Vergara (Ignacio). **E.** XVIII, 186.
Vergara (José). **P.** XIII, 214; XXI, 71; XXIV, 75, 249.
Vergara (Nicolás de) [Padre e hijo]. **E.** I, 19, 78; XXV, 76, 149, 151.
Vergas. **E.** XXV, 6.
Vergós **P.** XV, 212.
Vermejo (Bartolomé). **P.** XV, 213; XVI, 55 y siguientes; XX, 55; XXIII, 249; XXIV, 94.
Veronés (Pablo). **P.** XX, 103; XXIII, 75, 152, 153; XXIV, 327, 328, 340.
Verrueta de Sangüesa (Juan). **E.** IX, 52; XV, 177; XXIII, 256.
Viadero (Francisco de). VIII, 51.
Viana (Francisco de) **P.** XXIV, 309.
Viana (Lorenzo de). **P.** XXIV, 309.
Vidal (Pedro Antonio). **P.** XX, 186, 260; XXII, 301.
Vieira (Antonio). **V.** IX, 71.
Vieites (Matías). **O.** XX, 170.
Vieyra. **P.** III, 227.
Vigarny (Felipe de). **E.** V. Borgoña (Felipe de).
Vigil (Pedro). **O.** IV, 83.
Vila (Juan de). **E.** IX, 52.
Vila (Senén). **P.** XVIII, 261.
Viladomat (Antonio). **P.** XXIV, 248.
Vilar. **C.** XXV, 140.
Vilaró (Bernardo). **A.** XXIII, 293.
Vilches (José). **E.** XVIII, 191; XXV, 152.
Villaabrille (Juan Alonso). VI, 134.=**1.612.**
Villacis (Nicolás de). **P.** XVIII, 225.=**2.107, 2.190.**
Villadiego (El Maestro). **E.** XVI, 23.
Villafranca (Pablo). **M.** XXIII, 152.
Villafranca (Pedro de). **G.** XXI, 175; XXIII, 57.
Villalba (Juan de). **C.** XXV, 137.
Villandrando (Rodrigo de). **P.** XX, 115, 260, 269; XXII, 303; XXV, 125, 184.=**1.417** (la firma).
Villanueva (Diego) **A.** IX, 251.
Villanueva (Juan de). **A.** IX, 251; XV, 188; XX, 243, 244, 245.
Villanueva (El P.). **P.** XXI, 162.
Villarreal. **O.** XXV, 209.
Villarreal (José de). **A.** XX, 237 y siguientes; XXI, 42.
Villarreal (Juan de). **A.** II, 22.
Villarreal (Miguel de). **E.** IX, 249.
Villegas. **P.** I, 164.
Villegas (Andrés de). **D.** y **P.** XXI, 259.
Villegas (Juan). **D.** XXIII, 186.
Villena (Juan de). **P.** XX, 88.

Villodas. **P.** XX, 298.
Villoldo (Isidro de). **E.** XXV, 208, 209, 210, 213, 221, 222.
Vil[illegible]. **P.** II, 5; VI, 59, 60; XXIII, 314.
V[illegible] de [illegible] XXIII, 75, 78, 200, 201, [illegible]; XXIV, 2[illegible], 329; XXV, 15[illegible].
V[illegible]. **P.** XXIII, 24[illegible].
Viniegra (Pedro de). **E.** XXV, 208.
Viña (Juan da). **O.** XX, 158, 159, 163, 169.
Viñas (Antonio de las). **P.** XXII, 151; XXIII, 134; XXIV, 309.
Vischer. **E.** XXIII, 79.
Vital (Alonso). **O.** XX, 138, 165.
Vite (Jácome de). **O.** XX, 163.
Vos (Martín de). **P.** XXIII, 173.
Vos (Pablo de). **P.** XXIII, 69.

Wael (Cornelio). **P.** XXII, 239.
Weyden (Roger van der). **P.** XXIV, 26, 75, 95, 306; XXV, 104, 277, 281.=**1.278.**
Weidmuller (Adolfo H.). **P.** XXI, 167; XXIII, 70.
Winterhalter (F. X.). **P.** XXIII, 70.
Whistler. **P.** XXIII, 153.
Wsell (Manuel). **P.** XXI, 167.

Ximénez (Pedro). **A.** IX, 182; XIII, 40.
Ximón (Pedro). **A.** XXV, 80.
Ximénez Donoso (José). **A.** XV, 184.

Yáñez (Juan). **O.** XIII, 9.
Yáñez de Almedina (Hernando) [o Yáñes de Almedina (Ferrando)]. **P.** X, 205, 206, 208; XV, 137; XXIII, 198, 205, 268; XXIV, 227, 234, 340.=**1.360, 2.094.**
Yapeli (Luis). **P.** XXIV, 210, 212, 213, 285.
Yarnos (J.) **A.** XX, 255.
Yoli Villa-Mario (Gabriel). **E.** XXIII, 270 a 281; XXV, 178, 199.=**1.814 a 1.818, 1.820.**

Zaidia (Sebastián). **P.** XXI, 10.
Zalama. **O.** XIII, 41.
Zalama Provecho. V. Provecho (Zalama).
¿Zambrano? (Juan). V. Zurbano (Juan).
Zamora (Diego de). **P.** XVIII, 133.
Zamora (Salvador). **P.** XIX, 221.
Zamora (Sancho de) **P.** I, 82; XX, 54.
Zaragoza (Lorenzo). **P.** XX, 51.
Zárate (Diego de). **D.** VI, 74.
Zavala (Fernando de). **Ca.** VIII, 202; XI, 204.
Zeitun (Miguel). **P.** V. Sithum (M.).
Ziazita (Domingo de). **R.** XX, 239.
Zieza (José de). **P.** XXIII, 170, 171, 208.
Zitor (Miguel). **P.** V. Zeitun (Miguel).
Zorrilla (Nicolás). **P.** XX, 247.
Zucheri o Zúccaro (Federico). **P.** XXII, 224; XXIII, 132; XXIV, 251.
Zuloaga (Ignacio). **P.** XX, 299; XXIII, 306, XXIV, 96, 327.
Zurbano (Juan). **P.** X, 195.
Zurbarán (Francisco). **P.** V, 83, 84, 151; IX, 96; XV, 101, 103; XVII, 194; XVIII, 130; XIX, 209; XXI, 4; XXII, 191, 198; XXIII, 63, 76; 167, 174, 231, 247; XXIV, 26, 79, 186, 239; XXV, 129.=**1.044, 1.106, 1.319, 1.417** (la firma), **2.007, 2.166, 2.187.**

BOLETIN

DE LA

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Esta Revista, órgano de la Sociedad de su nombre, se publica una vez al trimestre.

Los adheridos a la SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES no pagan cuota alguna de entrada ni mensual, pero es para ellos obligatoria la suscripción al BOLETÍN, por el que abonarán **tres pesetas** al trimestre, que se satisfacen en Madrid al recibir la publicación. Las adhesiones de nuevos socios deben entenderse a partir de Enero del año respectivo.

Para las adhesiones, dirigirse a la Administración del BOLETÍN.

Los señores socios residentes en provincias pueden remitir el importe de la suscripción por anualidades adelantadas **(12 pesetas)** por el Giro Postal, a los *Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30.—Madrid.*

La Administración tiene en venta los 25 tomos publicados, al precio de 12 pesetas cada uno.

HAUSER Y MENET

Fotografos-Editores

BALLESTA, 30. MADRID

Casa fundada en 1890

CATALOGO

Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería.—447 páginas, 26 láminas en fototipia y 337 ilustraciones en el texto, por el Conde de Valencia de Don Juan. Madrid, 1898.—15 pesetas.

Tapices de la Corona de España. 135 láminas en fototipia, 32 por 42 centímetros, en dos volúmenes. Texto en español y francés, por el Conde de Valencia de Don Juan. Madrid, segunda edición, 1914.—150 pesetas.

Museo del Prado.—Colección de 120 reproducciones en fototipia de los mejores cuadros, en tamaño 25 por 32 centímetros.—50 pesetas.

Exposición retrospectiva de Arte de Zaragoza en 1908.—345 páginas, 115 láminas en fototipia y tricomías, texto en español y francés, por D. E. Bertaux. Zaragoza, 1910.—50 pesetas.

BALSA DE LA VEGA (Rafael). — **Orfebrería gallega.** — Notas para su historia. 70 páginas y 15 láminas en fototipia. Madrid, 1912.—8 pesetas.

FLORIANO (Antonio C.).—**Antoniazzo Romano.** — Un prerrafaelista pintando para españoles.—23 páginas y 5 láminas en fototipia. Madrid, 1914.—3 pesetas.

GONZÁLEZ SIMANCAS (M.).—**La Puerta de Serranos en Valencia.**—17 páginas y 2 láminas en fototipia. Madrid, 1915.—1 peseta.

LAMPÉREZ Y ROMEA (Vicente).—**El antiguo Palacio Episcopal de Santiago de Compostela.**—Papeleta para una historia de la Arquitectura Civil Española. 20 páginas y 8 láminas en fototipia. Madrid, 1913.—4 pesetas.

— **El Castillo de Calahorra (Granada).**—28 páginas, 4 láminas en fototipia y 4 planos. Madrid, 1914. 3 pesetas.

— **Una evolución y una revolución de la Arquitectura española de 1480 a 1520.**—8 páginas y 4 láminas en fototipia. Madrid, 1915.—1 peseta.

— **El Palacio de Saldañuela en Sarracín (Burgos).**—6 páginas y 6 láminas en fototipia. Madrid, 1915. 2 pesetas.

MÉLIDA (José Ramón).—**El Arte antiguo y el Greco.**—16 páginas y 8 láminas. Madrid, 1915.—3 pesetas.

POLENTINOS (Conde de).—**Las Casas**

del Ayuntamiento y la Plaza Mayor de Madrid.—52 páginas y 13 láminas en fototipia. Madrid, 1913.—6 pesetas.

QUINTERO (Pelayo). - **Necrópolis Ante-Romana de Cádiz**, con un estudio sobre las *Monedas antiguas de Gades*, de D. Antonio Vives.—75 páginas y 29 láminas en fototipia. Madrid, 1915.—10 pesetas.

RUBIO (G.) Y ACEMEL (I.).—**El Maestro Egas en Guadalupe**.—Estudio basado en documentos y dibujos inéditos, con unas palabras de introducción, por D. Elías Tormo.—40 páginas y 4 láminas en fototipia. Madrid, 1912.—3 pesetas.

SÁNCHEZ Y CANTÓN (Francisco J.).—**Los Pintores de Cámara de los Reyes de España**.—190 páginas y 9 láminas en fototipia. Madrid, 1916.—7,50 pesetas.

SELGAS (Fortunato de).—**Monumentos ovetenses del siglo IX**.—210 páginas, 18 láminas en fototipia y 65 ilustraciones en el texto. Madrid, 1908.—15 pesetas.

— **La Basílica de San Julián de los Prados (Santullano) en Oviedo**.—70 páginas, 27 láminas en fototipia y 15 ilustraciones en el texto. Madrid, 1916.—10 pesetas.

SENTENACH (Narciso).—**Los grandes Retratistas en España**.—150 páginas y 45 láminas en fototipia. Madrid, 1914.—15 pesetas.

— **Técnica pictórica del Greco**.—10 páginas y 4 láminas en fototipia. Madrid, 1916.—1 peseta.

SERRANO FATIGATI (Enrique).—**Portadas artísticas de Monumentos españoles desde el siglo XII hasta nuestros días**.—106 páginas, 52 láminas en fototipia y 29 ilustraciones en el texto. Madrid, 1907.—20 pesetas.

— **Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días**.—424 páginas y 153 láminas en fototipia. Madrid, 1912.—50 pesetas.

TORMO (Elías).—**Un Museo de Primitivos: Las tablas de las iglesias de Játiva**.—175 páginas y 18 láminas en fototipia. Madrid, 1912. 6 pesetas.

— **Don Vicente López y la Universidad de Valencia con el decisivo triunfo del pintor ante la Corte**.—22 páginas y 6 láminas en fototipia. Madrid, 1914.—4 pesetas.

— **La Inmaculada y el Arte español**.—68 páginas y 67 reproducciones en 29 láminas en fototipia. Madrid, 1915.—10 pesetas.
